SUSAN AU

Baletas

ir modernusis šokis





SUSAN AU

Baletas

ir modernusis šokis



R. PAKNIO LEIDYKLA

Priešlapyje
1 Martha Graham *Klitaimnestroje*, 1958 m.



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Vertė
SAULĖ BUZAITĖ

Redagavo
ASTA STIRBYTĖ

Konsultavo
ALIODIJA RUZGAITĖ

Versta iš:
Susan Au. *Ballet and Modern Dance*. 1988. – Thames and Hudson Ltd, London

ISBN 9986-830-36-2
Spausdinta Singapūre

Turinys

Įvadas

Susan Au pradeda knygą, pažymėdama, kad XX a. žiūrovui veikiausiai būtų sunku XVI a. rūmų baletą laikyti baletu. Labai daug kas pasikeitė nuo to laiko: mūsų supratimas apie šokio paskirtį, apie jo veiksmo vietą, muzikinį akompanimentą ir dekoracijas, apie savybes, kurių tikimasi iš atlikėjų, pagaliau supratimas apie žiūrovų vaidmenį. Pasikeitimai ir jų pobūdis nuodugniai aptariami šios knygos puslapiuose. Sceninio šokio evoliucija apžvelgiama pradedant nuo reginių, sukurtų sukelti kviestinės publikos susižavėjimą šeimininko gerove, jo skoniu ir dorybėmis, baigiant begale pasirodymų, kartais skirtų akiai pradžiuginti, kartais – širdžiai sujaudinti arba pakeisti įsigijusios įėjimo bilietą įvairialypės publikos moralines bei politines nuostatas.

Šokio istorija, perteikiama ponios Au, pasižymi didele įvairove, kurios dabar tiesiog apstu. Ankstyvieji šokio raidos periodai apėmė dešimtmečius ir net šimtmečius, o šiuolaikinė scena naujovių pateikia kasmet. Iš tiesų daugeliui XX a. žiūrovų sunkoka tikru baletu laikyti XX a. baletą. Sumaišties dar padaugėjo 7-ajame dešimtmetyje, kai iškilo paties šokio identiškumo problema. Jau buvo gana radikalu, kai choreografai atsisakė *entrechats ir pirouettes*, bet kai jie pabandė eliminuoti patį judesį... Naujovės vertintinos, tačiau jos dažnai sukelia ir keblumų.

Ši knyga pasirodo tinkamu metu. Patyrę gausybę šokio eksperimentų ir bandydami atskirti tikrą laimėjimą nuo paprasčiausio akių dūmimo, turime išsiaiškinti šiuolaikinio šokio „sprogimo“ priežastis. Žvelgdami į viską atsietai nuo to, kas vyko anksčiau, negalėtume susidaryti darnaus vaizdo. Skaitydami šią knygą pamatysime, kad dabartį suformavo išplėtota, pakeista arba maištingai paneigta praeitis. Ne naujiena, kad šokis keičiasi, tačiau spartėja pasikeitimų pobūdis, tempas ir mastai.

Ne visuomet lengva priimti nežinomus dalykus, naujos formos tiesiog išmuša iš vėžių. Todėl guodžia žinojimas, kad praeities žiūrovams taip pat kildavo sunkumų. Kartais naujovė pribloškia pačiu tinkamiausiu momentu – be abejonės, *Silfidė* buvo tokia naujiena, kad visi stebėtojai turėjo pripažinti jos teisę į šlovę. Tačiau kartais kova yra neišvengiama. Kaip sunkiai Johnas Martinas turėjo kovoti, kad jo amžininkai pripažintų modernųjį šokį. Kai šioje knygoje

skaitome apie pralaimėjimus ir pergales, apie pralaimėjimus, kurie vėliau virto pergalėmis, išsiugdome įžvalgą, kuri leidžia pajusti kiekvieno kada nors regėto šokio vietą visuotinės meno raidos kontekste. Istorija nenurodo, ką reikėtų labiau vertinti, bet ji moko protingai pasirinkti.

Ši knyga apsiriboja pasakojimu apie sceninio šokio raidą Vakarų kultūroje, tačiau ir tai nelengva sutalpinti į du šimtus puslapių. Chronologinius apribojimus lėmė informacijos šaltinių prieinamumas; tiktai nuo rūmų baleto mus pasiekia nenutrūkstama dokumentinė medžiaga, atspindinti sceninio šokio raidą. Prisidėjo ir geografijos veiksnys, nes šokio raida už Amerikos ir Europos ribų turėjo visai kitą kryptį.

Vakarų šokiui būdingas kitimas; iš pradžių laipsniškas, paskui vis spartesnis. Tuo tarpu Azijoje ir Afrikoje pastovumas buvo norma. Ten šokis – ritualas, išreiškiantis gyvenimo ciklų kaitą. Šokis – socialinio bendravimo būdas, perteikiantis moralines vertybes, fizinės ir dvasinės aplinkos harmonijos simbolis. Tokioje visuomenėje tradicijos yra šventos, protėvių gyvenimo būdas gerbiamas ir saugojamas.

Dabar šias bendruomenes pasiekia vakarietiškų pokyčių aidas. Jų trupės vyksta į gastroles; kartais šokėjai pasilieka užsienyje, kad perteiktų šokio techniką, viliojančią savo keistumu. Televizijos dėka baleto, stepo, moderniojo ir postmoderniojo šokio idėjos plačiai paplito ir tapo visiems prieinamos. Ateitis parodys, ar ne Vakarų kultūros šalys sugebės perimti šių naujų formų idėjas ir kartu išlaikyti savo nacionalinių tradicijų vientisumą. Galbūt ši knyga galėtų būti naudinga joms, kaip ir mums, nes dabarties situacija aiškinama nagrinėjant santykį su praeitimi.

Sparčiai randantis naujoms šokio formoms, situacija tampa vis sudėtingesnė ir meta savotišką iššūkį. Susan Au priima šį iššūkį, nes yra puikiai pasirengusi. Būdama nenuilstanti tyrinėtoja ir atidi mokslininkė, ji neapsiribojo vien muziejų ir archyvų studijavimu. Iš tiesų ji vienodai gerai jaučiasi ir šokių klasėje, ir teatro salėje. Derindama mąstymą ir veiklą, tyrinėjimus ir stebėjimus, autorė šokio istoriją pateikia kaip gyvą panoramą, gyvybingą tradiciją, kuri teikia informacijos ir praturtina mūsų šokio sampratą.

Selma Jeanne Cohen



2 Baleto klasė Paryžiaus operoje, kurią apie 1876 m. nutapė Edgaras Degas. Mokytojas – solidaus amžiaus Jules'is Perrot, vienas iš 1841 m. *Žizel* choreografų, o jaunystėje – garsus šokėjas. Žr. p. 52–53.



Ištikimiausias tarnas

XX a. žiūrovui būtų sunku atpažinti šiuolaikinį baletą iš Prancūzijos XVI ir XVII a. rūmų baleto. Patys pirmieji spektakliai pasirodė anksčiau, nei buvo sukurta avanscena, jie buvo rodomi didelėse menėse. Didžioji auditorijos dalis sėdėdavo kylančiose eilėse ir galerijose, iš trijų pusių juosiančiose šokių salę. Kadangi dauguma žiūrovų atlikėjus stebėdavo iš viršaus, daugiausia dėmesio buvo skiriama šokėjų kuriamoms figūroms ir ornamentams. Vadinamąjį figūrinį šokį daugiausia sudarydavo įvairios geometrinės konfigūracijos, dažnai turėjusios simbolinę prasmę. Beveik visada šokdavo ne vyrų ir moterų poros, o vienos lyties atlikėjų grupė.

Pirmųjų baletų šokėjai neprilygo šiandieniniams aukšto lygio profesionalams. Dažniausiai tai būdavo karaliaus ar karalienės vadovaujami didikai mėgėjai. Palyginti su šių dienų baleto šokėjais, jie atrodė sunkiai pakylantys nuo žemės, nes jų atliekami žingsneliai ir judesiai buvo perimti iš buitinių to meto šokių, kuriuose svarbiausia buvo etiketas, grakštumas ir elegancija, o ne veržlumas ir jėga. Šokėjų kostiumai, sukurti pagal to meto rūmų madą, pirmiausia turėjo sužavėti žiūrovą prabangumu bei įmantrumu; judesių laisvumas buvo šalutinis dalykas.

Daugeliui šių pramogų būdingi ilgai trunkantys vaidinimai ir lėtas tempas: prasidėję vėlai vakare, jie trukdavo apie keturias ar penkias valandas. Išpuoštos karietos bei didžiulės judančios dekoracijos, primenančios šiuolaikinių paradų platformas, ant kurių važiuoja šokėjai, dainininkai ir muzikantai, pirmuosius rūmų baletus darė artimus procesijoms.

Šie neįprasti mūsų akiai rūmų spektakliai vis dėlto buvo baleto meno prototipas. Jie įkūnijo ilgametes rūmų švenčių ir pasilinksminimų tradicijas, siekiančias viduramžių procesijų ir pantomimų laikus. Kitaip nei viduramžių pasilinksminimai, rūmų baletas atliko labiau sekuliarinę nei religinę funkciją, malonumų ir pramogų troškimas čia dažnai buvo derinamas su politiniais motyvais. Juo pirmiausia mėgavosi valdančioji klasė, kuri sudarė daugumą atlikėjų ir žiūrovų. Skirtingus rūmų baleto komponentus – šokį, poeziją, muziką, dekoracijas – dažniausiai derindavo organizatorius, atsakingas už visą kūrinį. Bendraautoriai galėjo būti kilmingieji arba profesionalai, bet jie visi turėjo reikšti aristokratijos idealus. Trumpai tariant, rūmų baletas buvo gerai apgalvotas meno,

3 *Komiškojo karalienės baleto* (*Ballet Comique de la Reine Louise*; 1581) scenos vaizdas iš libreto viršelio. Dekoracijos – tai daugybė auksinių debesų, slepiančių dainininkus (*kairėje*), Kirkės sodas ir rūmai (*centre tolumoje*) bei Pano giraitė (*dešinėje*).

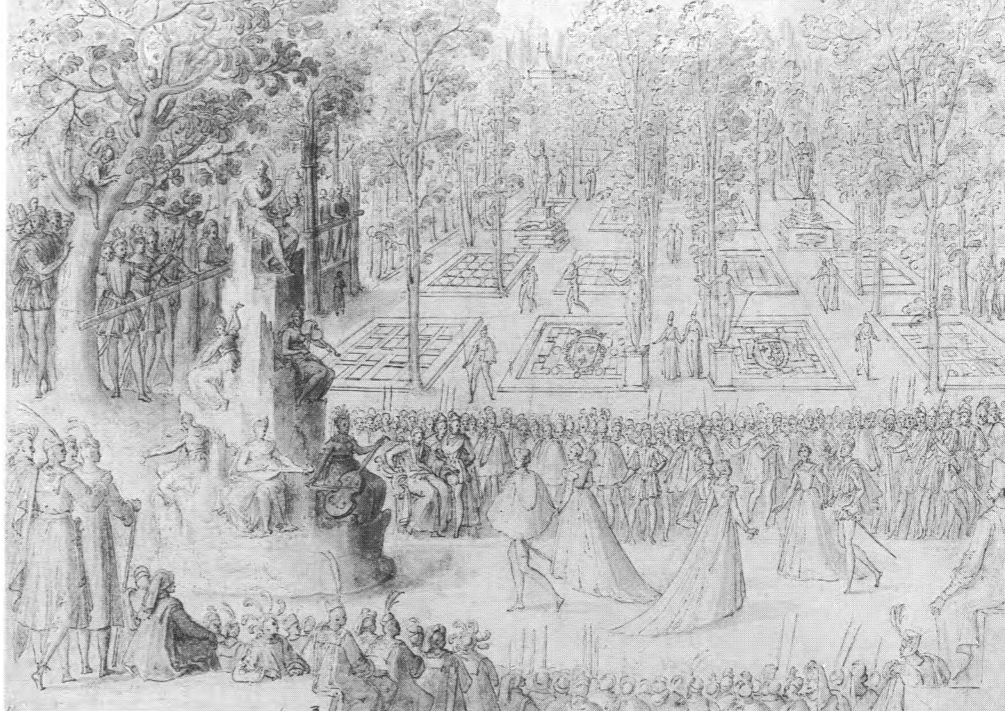
politikos ir pasilinksminimo derinys; pagrindinis jo uždavinys buvo šlovinti valstybę, kurią galėjo simbolizuoti – kaip tai buvo, pavyzdžiui, Liudviko XIV laikais – valdantis monarchas.

Ir Prancūzija, ir Italija prisidėjo prie rūmų baleto raidos. Abiejų šalių karališkieji dvarai ilgą laiką mėgavosi grandioziniais spektakliais, kuriuose skirtingomis proporcijomis dalyvavo kostiumuoti ir kaukėti atlikėjai, buvo naudojami fantastiškai išpuošti vežimai, skambėjo dainos bei instrumentinė muzika, pratarmės ir eilės, buvo rodomi šokiai, rengiamos parodijuotos kautynės bei dvikovos. Šios pramogos būdavo demonstruojamos tarp puotų vaišių arba pertraukose tarp vaidinimo veiksmų; jos palydėdavo karaliaus atvykimą į miestą arba paįvairindavo švenčiamus ypatingus įvykius, pavyzdžiui, aristokratų vedybas. Catherine de Medici, kuri, sakoma, šokių pomėgį į Prancūziją atsivežė iš gimtosios Italijos, įtraukdavo šokius į daugelį savo organizuojamų pasilinksminimų. Vienas pirmųjų tokių pavyzdžių yra *Meilės rojus* (*Le Paradis d'Amour*; 1572), parodytas per jos dukters Marguerite de Valois ir Henriko Navariečio vestuves. Šokis, kurį atliko dvylika nimfomis persirengusių damų, buvo dalis kruopščiai parodijuotų kautynių, užsibaigusių fejerverkais.

Tačiau rūmų baletas neatsirado tiesiogiai iš savo pirmtakų. Tam tikra prasme tai buvo sąmoninga kūryba, smarkiai paveikta to meto meno idėjų. Muzikos ir poezijos akademija, kurią 1570 metais Paryžiuje įkūrė poetas Jeanas Antoine'as de Baïfas (1532–1589) ir kompozitorius Thibault de Courville'is, turėjo ypač stiprią įtaką rūmų baleto raidai. Baïfas ir jo sekėjai troško atgaivinti Antikos poeziją, muziką ir šokį. Akademinę visas meno šakas apimančio meno koncepciją tam tikru mastu įkūnijo poeziją, muziką, šokį ir dailę derinantis rūmų baletas.

Rūmų baletas buvo labai glaudžiai susijęs su to laikotarpio literatūra. Daugumos baletų siužetai radosi iš literatūros kūrinių, o į patį spektaklį būdavo įtraukiama deklamuojamų ar dainuojamų eilių, vadinamų *récits*. Žiūrovams būdavo išdalijamas spausdintas libretas su šiomis eilėmis, taip pat baleto minties ir simbolių paaiškinimas. Simbolizmas ir alegorija buvo svarbūs rūmų baleto, kaip ir viso to meto dailės ir literatūros, komponentai. Personažai, daiktai ir įvykiai galėjo būti įvairiai interpretuojami. Cesare Ripa savo vadove *Iconologia* (1593) pateikė gausybę vaizdinių simbolių aprašymų. Jau pats rūmų baletas buvo savotiškas simbolis: derindamas meno rūšis, jis vaizdavo dangiškųjų sferų harmoniją, kurią žemėje išreiškė valdovo valdžia. Be to, simboliai rūmų balete buvo ir konkretesni dalykai: šokio figūros, personažai ar dekoracijų bei kostiumų elementai.

XVI ir XVII a. rūmų baletas buvo daugiau nei lengvabūdiška pramoga. Kaip ir kiti menai, jis turėjo veikti jį žiūrinčius ar jame dalyvaujančius. Apskritai



4 Kaip ir daugelis rūmų baletų, *Lenkų baletas* (*Ballet des Polonais*; 1573) baigėsi puota, kurioje dalyvavo ir atlikėjai, ir žiūrovai. Muzikantai, vaizduojantys Apoloną ir mūzas, akompanavo šokiui nuo dirbtinio Parnaso (*kairėje*).

šokis buvo laikomas individo bendravimo priemone, įtraukiančia jį į harmoningą sambūvį su grupe, buvo neatskiriama džentelmeno lavinimo dalis. Dauguma rūmų baletų baigdavosi *grand ballet* scena, kurioje buvo švenčiamas santarvės arba harmonijos sugrįžimas; paskui vykdavo puota, kurioje dalyvaudavo visi – ir atlikėjai, ir žiūrovai, – tokiu būdu simboliškai atkartodami spektaklyje reikštas idėjas.

Vienu pirmųjų tikrų rūmų baletų gali būti laikomas *Lenkų baletas* (*Ballet des Polonais*), pastatytas 1573 m. pagerbti lenkų pasiuntinių apsilankymą Paryžiuje, Henrikui iš Anžu užėmus Lenkijos sostą. Catherine de Medici užsakymu renginiu rūpinosi jos tėvynainis Baldassarino da Belgiojoso, kuris vėliau persivardijo prancūziškai – tapo Balthasaru de Beaujoyeulx (apie 1555–1587). Ryškiausias iškilmių įvykis buvo valandos trukmės baletas, kuriame šoko šešiolika damų, atstovavusių Prancūzijos provincijoms. Baletą sudarė daug sudėtingų ir painių figūrų, kurias šokėjos, kaip pažymima, atliko nepriekaištingai.

3 Beaujoyeulx buvo atsakingas ir už dar ambicingesnį projektą – *Komiškąjį karalienės baletą* (*Ballet Comique de la Reine Louise*), kuris buvo parodytas 1581 m. kaip dalis kunigaikščio Joyeuse'o ir karalienės Louise sesers Marguerite iš Loreno vestuvių iškilmių. *Komiškasis baletas* (*Ballet Comique*) – pirmasis rūmų spektaklis, kuriame buvo laikomasi Baïfo akademijos principų: siekiant perteikti darnų draminį sumanymą, derinami šokio, poezijos, muzikos elementai ir dekoracijos. Beaujoyeulx ėmėsi choreografijos ir apskritai viso baleto pastatymo. Siužetas rėmėsi Homero *Odisėjos* epizodu, kuriame burtininkė Kirkė paverčia vyrus gyvuliais. Beaujoyeulx šiam įvykiui suteikė papildomą prasmę. Kirkė, atstovaujanti žemosioms žmogaus aistroms – jo gyvuliškai prigimčiai, nugalima su išminties deivės Minervos pagalba; Panas simbolizavo gamtos jėgas, o Jupiteris – visagalį dievų valdovą.

Baleto pradžioje dvariškis, atliekantis klajojančio džentelmeno vaidmenį, puola prie karaliaus Henriko III kojų, maldaudamas pagalbos prieš Kirkės intrigas. Tai nebuvo vien pataikavimas karaliaus tuštybei. Kaip ir pačios vestuvės, baleto mintis buvo ta, kad reikia susitaikyti tarpusavyje kovojančioms grupuotėms ir užglaistyti šalį draskančią religinę nesantaiką. Kirkė simbolizavo pilietinį karą, o taikos ir santarvės įsigalėjimas baleto pabaigoje išreiškė viltį dėl valstybės ateities. Karaliaus asmuo buvo tų vilčių išsipildymo garantas.

Baleto choreografiją sudarė figūriniai šokiai. Karalienė Louise ir jos damos, persirengusios najadėmis, buvo įneštos ant triaukščio fontano ir šoko su dvylika pažų. Baigiamąją *grand ballet* sceną sudarė keturiasdešimt geometrinių konfigūracijų, kurias atliko najadės ir driadės.

Prancūzų baleto triumfas sutapo su operos atsiradimu Italijoje. Florencijoje poetų ir kompozitorių grupė „Camerata", lygintina su Baïfo akademija, taip pat bandė vienyti įvairias meno rūšis. Be to, kartu su rūmų baletu Prancūzijoje atsirado pirmieji viešieji teatrai ir iškilo didieji prancūzų dramaturgai Corneille'is bei Racine'as. Nors tam tikrais bruožais rūmų baletas panėšėjo į to meto operą bei dramą, jame, palyginti su opera, šokiui buvo skiriama daugiau dėmesio. Operoje šokis buvo rodomas tik pertraukų tarp veiksmų metu. Be to, lankstesnės nei klasikinėje dramoje buvo ir baleto išraiškos formos, nes čia nebuvo privaloma laiko, vietos ir veiksmo vienovė.

XVII a. pradžioje radosi rūmų baleto formų ir siužetų įvairovė. *Balete apie Alsiną* (*Ballet d'Alcine*; 1610) tekstas greičiau buvo dainuojamas nei deklamuojamas; tai buvo pirmas kartas, kai grupės „Camerata" išplėtotas rečitatyvas panaudotas Prancūzijoje. Be to, balete *Alsinoje* buvo įterpta komedijos elementų, kurie rūmų balete ėmė įgyti vis didesnę reikšmę. Pavyzdžiui, groteskinį šokį



5 Tarp groteskinių šokių ir didingo rūmų baleto buvo ryškus kontrastas. Šioje *Baleto apie Reno išvadavimą* (*Ballet de la Délivrance de Renaud*; 1617) scenoje burtininkės Armidos sukviestos pabaisos pavirsta juokingais seniais.

atliko dvylika riterių, burtininkės Alsinos paverstų įvairiais daiktais: vėjo malūnais, gėlių puodais ir bosinėmis violomis.

Rūmų baletas įgijo naujų įkvėpimo šaltinių. To laikotarpio literatūroje labai populiarūs riterių romanai XVII a. pradžioje sulaukė ypatingo dėmesio. *Baletas apie Reno išvadavimą* (*Ballet de la Délivrance de Renaud*; 1617), reikšmingas šios temos pavyzdys, atskleidžia, kaip rūmų baletas galėjo būti pasitelkiamas politiniams tikslams. Įkvėptas Tasso *Išvaduotosios Jeruzalės* (*Gerusalemme Liberata*), savo siužetu apie vyro išsivadavimą iš piktos burtininkės pinklių jis primena *Komiškąjį karalienės baletą*. Tačiau šio baleto tema įžvalgiai buvo pritaikyta prie realios tautos gyvenimo situacijos. Liudvikas XIII, ką tik atsikratęs savo motinos Marios de Medici regentystės ir įvairių prieš jį nukreiptų rūmų sąmokslų, degė nekantrumu įtvirtinti savo, kaip karaliaus, valdžią ir rūmų baletą pasirinko kaip priemonę išreikšti savo ketinimus.

Alegorijos forma atspindėdamas tikrus įvykius, baletas vaizduoja herojaus Reno (Tasso sukurto personažo Rinaldo) išsivadavimą iš prabangaus betikslio ir lengvabūdiško gyvenimo, kuriam jį buvo pasmerkusi burtininkė Armida. Spektaklyje yra magijos ir komedijos scenų, kurios buvo populiarios tarp tos epochos žiūrovų. Pavyzdžiui, įtūžusi dėl Reno permainos, Armida sušaukia vėžių,

vėžlių ir sraigių pavidalo demonus, bet, jos apmaudui, šios būtybės pavirsta juokingais seniais. Baleto kulminacija – šventinė scena auksinėje kryžiuočio Godefroi de Bouillono, kurio vaidmenį atliko Liudvikas, vadovavęs savo karžygiams *grand ballet*, palapinėje. Karalius dar atliko ir ugnies dvasios, nuo seno siejamos su dieviškumu ir skaistumu, vaidmenį.

Nors šiems kūriniams buvo būdingas vientisas pasakojimas, ilgainiui draminis nuoseklumas vis mažiau būdavo akcentuojamas. *Baletuose-maskaraduose*, kurie prasidėdavo rečitatyvu ar daina, šokio scenas siejo vos juntamas siužetas. Panašios formos buvo ir *ballet à entrées*. Kiekviena *entrée* atitiko *baleto-maskarado* struktūrą – ją sudarė įžanginis rečitatyvas arba daina ir po jos einantys šokiai. Vieną po kitos einančias *entrées* dažnai vienydavo bendra tema: pavyzdžiui, *Vagių balete* (*Ballet des Voleurs*; 1624) vaizduojami nakties personažai Naktis, žvaigždės, vagys, serenadų atlikėjai. Kiekvienoje *entrée* dalyvaudavo palyginti nedaug atlikėjų, paprastai trys.

Dėl epizodinio šių dviejų baleto formų pobūdžio ne taip svarbu buvo planas; užteko mažiau repeticijų ir, visų svarbiausia, šie kūriniai buvo ne tokie brangūs kaip draminiai baletai. Baletą pamėgo ir miestelėnai. Pamėgdžiodami karaliaus ir jo rūmininkų statomus baletus, jie kurdavo kuklesnius jų variantus savo namuose. M. de Saint-Hubert'as knygoje *Kaip sėkmingai sukurti baletą* (*La Manière de composer et faire réussir les ballets*), išleistoje 1641 m., teigė, kad karališkąjį baletą dažniausiai sudaro trisdešimt, įprastą baletą – bent dvidešimt, o mažąjį baletą – dešimt ar dvylika *entrées*.

24 1620–1636 m. ypač išpopuliarėjo satyriniai baletai, kuriuose būdavo išjuokiamos to meto manieros. Mėgstamiausi pajuokos objektai buvo įvairių profesijų ir tautybių žmonės. *Sen Žermeno miško fėjų balete (Ballet des Fées de la Fôret de Saint-Germain;* 1625) fėjų tarnai buvo ruletės lošėjai, ispanų šokėjai, kariai, įžymybių medžiotojai ir gydytojai. *Karališkajame balete apie didžiąją našlės Bijebao puotą* (*Ballet Royal du grand bal de la Douairière de Billebahaut*; 1626) vaizduojamas pompastiškas priėmimas, kurį surengė sena bjauri našlė ir jos sužadėtinis Fanfanas de Sotvilis. Užsienio svečių sąraše buvo Atabalipa, Kusko karalius, Didysis Turkas, Didysis Kasikas, užkeltas ant dramblio, Didysis Chanas ant kupranugario. Danielio Rabelio sukurti kostiumai įkūnijo subtilią fantazijos ir autentiškumo pusiausvyrą, bet jau ryškėjo vis stiprėjantis tame amžiuje polinkis parodijuoti.

Šie baletai paskatino pantomimos, kuri, priešingai nei formalizuoti figūriniai šokiai, pabrėžė personažų ypatumus, plėtrą. Figūriniuose šokiuose dažniausiai buvo vaizduojami tipizuoti charakteriai, o ne individualūs bruožai. Veido



6 Tarp komiškųjų *Karališkojo baleto apie didžiąją našlės Bijebao puotą* (*Ballet Royal du grand bal de la Douairière de Billebahaut*; 1626) svečių buvo Didysis Chanas, Azijos valdovas, atjojęs kupranugariu.

išraišką slėpdavo tradiciškai dėvimos kaukės. Pantomimos šokėjų kaukės būdavo individualios, kad būtų galima atskirti personažus. Tuo tarpu *grand ballet* figūriniuose šokiuose, kuriuose svarbiau buvo judesių vienodumas, atlikėjai dėvėdavo vienodas juodas kaukes.

Pantomimos šokiuose dažnai būdavo akrobatikos elementų, kurie reikalavo iš šokėjų tam tikro pasirengimo. Paprastai juos atlikdavo profesionalai, nekilmingi eiliniai piliečiai, atrinkti iš gatvės linksmintojų, keliaujančių aktorių, akrobatų ir pan. Laikui bėgant, rūmų baleto aristokratiškumas blėso. Vaidmenys būdavo skirstomi atsižvelgiant į sugebėjimus, o ne į užimamą padėtį. Šokiuose nebebuvo paisoma luomų skirtumų.

Liudviko XIII valdymo pabaigoje kardinolo Richelieu pastangomis rūmų baletas vėl įgavo politinį atspalvį – norėta sustiprinti karaliaus valdžią. Richelieu senovės mitologiją bandė sieti su savo dienų istoriniais įvykiais, pavyzdžiui, su Liudviko XIII karinėmis pergalėmis. Mitinių dievų ir herojų vardai buvo pasitelkiami stiprinti karaliaus pretenzijas į valdžią; Liudvikas dažnai buvo vadinamas Prancūzijos Herakliu, lyginamas su saule, vėliau tapusia jo įpėdinio Liudviko XIV simboliu.

Paskutinis Richelieu indėlis į rūmų baleto istoriją – *Baletas apie Prancūzijos*

kariuomenės suklestėjimą (*Ballet de la Prospérité des armes de la France*; 1641). Jo įžangoje Prancūzija vaizduojama kaip harmoninga valstybė, į kurią įsiveržia požemio pasaulio dievas Plutonas ir jo palydovai. Balete atkartojamos prancūzų pergalės prieš ispanus sausumoje ir jūroje. Patys dievai garbina Liudviką. Baletas baigiamas savęs šlovinimo gaida, švenčiamas santarvės ir klestėjimo sugrįžimas į Prancūziją.

Šis baletas buvo atliktas karališkųjų rūmų teatro avanscenoje, kurią Richelieu buvo sau įsirengęs. Avanscenos, kaip veiksmo erdvės apribojimo, atsiradimas turėjo didžiulės reikšmės baleto menui. Ji atskyrė atlikėjus ir žiūrovus, kurie dabar jau ateidavo pasigrožėti reginiu, o ne jame dalyvauti. Praeities figūriniai šokiai nebedomino žiūrovų, jie labiau vertino pavojingus šuolius, sukinius ir profesionalių šokėjų meistriškumą. Avanscenos konstrukcija buvo patogi kurti vis sudėtingesnius scenos efektus, kuriuos padėdavo išgauti išradingi mechanizmai. Italų dailininkai, žymiausi iš jų – broliai Francini, Gaspare Vigarani ir jo sūnus Carlo bei Giacomo Torelli, sukūrė prancūzų scenografijos pagrindus.

Prancūzų rūmų baletas savo klestėjimo viršūnę pasiekė karaliaujant Liudvikui XIV, kurio jau pats gimimas buvo švenčiamas *Baleto apie laimę* (*Ballet de la Félicité*) pastatymu 1639 m. Jaunasis karalius debiutavo kaip šokėjas balete *Kasandra* (*Ballet de Cassandre*) 1651 m., ir pirmojo karalystės šokėjo poziciją išlaikė iki 1670 metų. Vienas mėgstamiausių jo vaidmenų buvo dievas Apolonas, kuris siejamas su saulės simbolika. Kaip *Roi Soleil* (Karalius Saulė), Liudvikas tapo žmogiškuoju Prancūzijos šlovės ir spindesio įsikūnijimu.

Jo valdymo laikotarpiu rūmų baletas garsėjo savo įvairove. Mėgstamiausi praėjusių dešimtmečių siužetai ir personažai: mitologinės būtybės, riteriškieji herojai, idealizuoti pastoralių piemenėliai ir piemenėlės, groteskiniai personažai ir satyrinių baletų etniniai tipai – dažnai visi kartu pasirodydavo ekstravagantiškuose spektakliuose.





7, 8 Simetriškos geometrinės figūros buvo svarbi rūmų baleto choreografijos priemonė. Centrinė šio piešinio (*apačioje kairėje*), vaizduojančio sceną iš nežinomo apie 1660 m. sukurto baleto, figūra gali būti Liudvikas XIV. Dešinėje karalius pavaizduotas su 1665 m. rūmų baleto kostiumu. Jis laiko miniatiūrinę saulę, savo simbolį, išreiškiantį viešpatavimo spindesį.

Toks vaidinimas buvo *Nakties baletas* (*Ballet de la Nuit*), pastatytas 1653 m. Jame keturiasdešimt penkios *entrées* buvo suskirstytos į keturias dalis, arba budėjimus, perteikiančius nakties peizažo vaizdus. Balete veikė personifikuotos abstrakcijos – Naktis ir keturi gamtos elementai; mitologinės būtybės – deivės Venera ir Diana; Ariosto *Pašėlusio Rolando* personažai, susirinkę stebėti baleto balete *Tetidės vestuvės*. Raganos, vilkolakiai ir kitos demoniškos būtybės šventė savo orgiją. „Tikroviškesni“ personažai buvo čigonai, piemenys, genantys namo savo bandas, žibintininkai, vagišiai, sukčiai, elgetos ir apsimetėliai luošiai. Dienos pradžią skelbė patekančios Saulės pasirodymas. Šis vaidmuo buvo pirmasis iš daugelio Saulės dievo įvaizdžių, kuriuos atliko Liudvikas. Jis vadovavo baigiamajam *grand ballet*, kuriame susirinkę Garbę, Šlovę, Meilę, Narsą, Pergalę, Malonę, Atsinaujinimą ir Taiką vaizduojantys personažai šlovino savo karalių.

Daug kūrybingų menininkų savo talentu padėjo kurti Liudviko rūmų baletus. Tarp jų – poetas Isaacas de Benserade'as, kompozitorius ir šokėjas Jeanas Baptiste'as Lully, dailininkai Torelli, Vigarani ir Henry de Gissey bei šokių mokytojas Pierre'as Beauchamp'as.

Liudvikas XIV nebuvo vienintelis, siekęs reginiu susikurti karaliaus dieviškumo aureolę. Anglijoje panašias funkcijas atliko kaukių vaidinimas – maska. Šis mišrus

meno žanras priminė rūmų baletą. Kaukių vaidinimai, kaip ir rūmų baletas, susiformavo XVI a. pabaigoje, tačiau apibrėžtą struktūrą jiems suteikė architektas Inigo Jonesas ir poetas bei dramaturgas Benas Jonsonas XVII a. pradžioje. Pirmą
20 kartą jie susitiko 1605 m. kurdami *Tamsos maską* ir bendradarbiavo iki 1631 m.

Šiuose vaidinimuose, kaip ir rūmų balete, būdavo daugybė simbolių ir alegorijų. Jonesas buvo įsitikinęs, kad vaizdų simboliais geriau nei žodžiais galima išreikšti moralines ir filosofines tiesas. Turėdamas įvairiapusį dailininko, architekto ir inžinieriaus talentą, jis sugebėjo savo idėjoms suteikti materialią išraišką. Jis buvo įsitikinęs, kad sėkminga scenos iliuzija turėtų būti taip subtiliai apskaičiuota, kad, sukeldama žiūrovo nuostabą, neleistų jam pamiršti, jog šis stebuklas yra žmogaus išradingumo rezultatas. Jonsono nuomone, kaukių vaidinimo idėja (poeto pagrindinės mintys) neturi būti užgožiama reginio. Šie nesutarimai galiausiai juos išskyrė.

Kaukių vaidinimuose atsispindėjo stiprus tikėjimas žmogaus sugebėjimu valdyti savo gyvenimą. Juose dažnas sodo, kaip žmogaus prisijaukintos ir sutvarkytos gamtos, įvaizdis. 4-ajame XVII a. dešimtmetyje Karolis I, turėdamas absoliučią valdžią, kaip ir Liudvikas XIV, rūmų kaukių spektakliuose atlikdavo pagrindinius vaidmenis. Jis visada buvo vaizduojamas kaip išmintingas, teisingas, geranoriškas, doras ir drąsus valdovas – trumpai tariant, visomis prasmėmis vertas savo paties skelbtos dieviškos teisės į viešpatavimą. Vaidinimuose jis iš netvarkos padarydavo tvarką – tą tikėjosi padaryti ir gyvenime.

Dalykai, prieštaraujantys Karolio I valdymui, simboliškai buvo vaizduojami „antikaukių" vaidinimuose. Tai nebuvo savarankiškas meno žanras – groteskinis pantomimos ar šokio epizodas būdavo rodomas prieš pagrindinį vakaro pasirodymą. Daugelyje „antikaukių" vaidinimų dalyvaudavo profesionalūs šokėjai. Kai kurie personažai šiandien atrodo negalintys padaryti žalos: „išprotėję" įsimylėjėliai, klajojantys piligrimai ir pigmėjai. Tačiau būdavo vaizduojami ir tradiciniai piktadariai: raganos, furijos, kiti įvairias ydas įkūnijantys personažai.

Vienas garsiausių XVII a. 4-ojo dešimtmečio kaukių vaidinimų buvo Jonsono *Meilės triumfas Galipolyje* (1631). Jo įžanginėje scenoje iš Galipolio, idealizuojamo grožio ir dorybės miesto, pašalinami nepageidaujami elementai: „verkšlenantys", „fantastiški" ir „melancholiški" įsimylėjėliai. Karalius, priešingai, atstovavo Didvyriškai Meilei, kurios turi siekti visi vyrai. Jūros perplaukimo scena netiesiogiai priminė meilės deivę Venerą, kilusią iš jūros, ir Anglijos jūrinę galią. Karalius, kaip ir visas dvaras, reiškė pagarbą karalienei Henriettai Mariai, kurią Jonsonas savo eilėse šlovino kaip „proporcingumo, meilumo ir grakštumo etaloną". Vaidinimo pabaigoje pati Venera nusileisdavo iš dangaus, kad




9, 10 Angliški rūmų kaukių vaidinimai, kuriems vadovavo architektas ir dailininkas Inigo Jonesas, klestėjimo viršūnę pasiekė valdant Karoliui I. Kairėje pavaizduotas Joneso sukurtas „fantastiškojo“ meilužio iš „antikaukių“ vaidinimo, kuriuo prasidėdavo *Meilės triumfas Galipolyje*, kostiumo eskizas; *(dešinėje)* karalienės Henriettos Marios kostiumo *Chloridijoje* eskizas. Abu scenarijus parašė Benas Jonsonas 1631 m.

išvystų savo žemiškąjį atitikmenį Henriettą Marią. Drauge taip buvo išreiškiama metafora – meilės galia sujungti dangų ir žemę.

Patriotiškesnis *Britanijos dangaus* (*Coelum Britannicum*; 1634) siužetas, kurio tekstą sukūrė Thomas Carew. Jame Jupiteris bando pamėgdžioti Karolio dvarą, atkurdamas jį danguje. Tarp įvairiausių scenos įmantrybių, Joneso sukurtų šiam kaukių vaidinimui, buvo didžiulis kalnas, kuris simbolizavo Anglijos, Škotijos ir Airijos karalystes ir Didžiosios Britanijos dvasią. Šis vaidinimas buvo skirtas Britų imperijos įkūrimui.

Paskutinis rūmų kaukių vaidinimas *Salmakidės šarvai* (*Salmacida Spolia*; 1640) nebeturėjo optimizmo. Karolis atliko neramios karalystės valdovo Filogeno vaidmenį. *Britanijos dangaus* triumfuojančią gaidą keitė kvietimas vienytis ir išlaikyti santarvę. Tekstas, kurį sukūrė seras Williamas Davenantas, buvo paremtas Antikos mitu apie šaltinio nimfą Salmakidę, turinčią stebuklingą galią vyrus ir moteris sulieti į vieną asmenį. Tačiau nesutarimų draskoma tauta susitaikymą laikė ne silpnumu, bet dorybe.

Kaukių vaidinimai, kaip ir rūmų baletas, tam tikru mastu atspindėjo politinį valstybės gyvenimą. Tačiau jie išnyko žlugus monarchijai, kuriai tarnavo.


LE
TRIOMPHE
DE
L'AMOVR
Daniel Marot Sculp.

Didėjantis profesionalumas

XVII a. Prancūzijoje baletas pamažu iš mėgėjų aristokratų pramogos virto profesionaliu menu. Pradžioje profesionalūs šokėjai į rūmų baletą buvo kviečiami atlikti tik groteskinių ir akrobatinių šokių (dalyvavimas juose nederėjo su didikų orumu arba reikalavo didesnio meistriškumo), laikui bėgant jų poreikis labai padidėjo. Nors teigiama, kad profesionalios šokėjos scenoje pasirodė 1681 m., iš tikrųjų jos jau dalyvaudavo ir Liudviko XIV rūmų baletuose. Tarp šių šokėjų buvo panelė Vertpré. Ji šoko duetą net su pačiu karaliumi *Nekantrumo balete* (*Ballet de l'Impatience*; 1661). Kaip šokėjos žinomos panelės de Mollier, Girault bei de la Faveur.

Pasikeitus atlikimo sąlygoms, ėmė kisti žiūrovo bei šokėjo santykiai. Avanscena tarp atlikėjų ir publikos sukūrė fizinį bei psichologinį barjerą. Žiūrovai jau nebuvo raginami susitapatinti su atlikėjais, kaip būdavo anksčiau, kai rūmų baletas buvo simbolinė spektaklio dalyvių ir publikos jungtis. Profesionalūs šokėjai įvaldė didesnio pasirengimo ir sugebėjimo reikalaujančią techniką: *pirouttes, cabrioles, entrechats* (piruetus, kabriolius ir antreša; du pastarieji yra šuoliai, kurių metu kojos sukryžiuojamos ore); vis dažniau profesionalo meistriškumas lenkė net labiausiai patyrusio mėgėjo šokį.

Dramaturgo Molière'o *komedijos-baletai,* pasirodę 1661 m. kartu su *Įkyruoliais* (*Les Fâcheux*), galėtų būti laikomi pereinamuoju žanru iš rūmų baleto į profesionalaus teatro meną. Sakoma, kad šis žanras atsirado atsitiktinai: Molière'as (1622–1673) buvo pakviestas sukurti pjesę ir šventinį baletą Liudviko XIV garbei. Dramaturgas pastebėjo, kad sumanymui trūksta šokėjų. Tada jis nusprendė suderinti abi pramogas taip, kad šokėjai spėtų pasikeisti kostiumus ir atgauti kvapą. Sumanymas iškart prigijo. Molière'as iki savo mirties 1673 m. sukūrė dar dvylika *komedijų-baletų*. Tarp Molière'o padėjėjų buvo šokių mokytojas Pierre'as Beauchamp'as (1631–apie1719), sukūręs *Įkyruolių* šokius, ir kompozitorius Lully (1632–1687), pradėjęs su juo bendradarbiauti 1664 m. Abu šie vyrai jau buvo išgarsėję kaip rūmų baleto meistrai.

Komedijose-baletuose šokis ir muzika buvo glaudžiai susipynę su pjesės veiksmu. Draminiu išraiškingumu ir vientisumu jie skyrėsi nuo rūmų baletų, kuriuos sudarė atskiros *entrées*, menkai susijusios su tema. *Komedijose-baletuose*

11 Lully balete *Meilės triumfas* (*Le Triomphe de l'Amour*; 1681) Paryžiaus operos scenoje pirmą kartą pasirodė profesionalios šokėjos.

šokėjai bei aktoriai aktyviau dalyvavo kuriant siužetą. *Įkyruolių* herojų Erastą užpuldavo krūvos įkyruolių, tarp jų ir būrys kriketo žaidėjų. Jie atlikdavo šokį, imituojantį sportinius judesius. Balete *Miestelėnas bajoras* (*Le Bourgeois Gentilhomme*; 1670) keturi siuvėjai, šokdami menuetą, nurengdavo monsinjorą Žurdeną (kurį vaidino pats Molière'as) ir išdabindavo jį naujais apdarais; tada naujai iškeptas džentelmenas mokydavosi būtinų džentelmenui menų – fechtavimo bei šokio – ir galiausiai būdavo vainikuojamas kaip Didysis Mamamušis pagal smulkmeniškai parengtą „turkiškojo" ritualo choreografiją.

Kaip ir rūmų baletuose, *komedijose-baletuose* dalyvaudavo ir profesionalai, ir kilmingi šokėjai. Pats Liudvikas XIV vaidino egiptietį *Vedybose per prievartą* (*Le Mariage forcé*; 1664), o paskutinis jo pasirodymas scenoje buvo Neptūno ir Apolono vaidmenys spektaklyje *Puikūs meilužiai* (*Les Amants magnifiques*; 1670). Karaliaus pasitraukimas iš scenos (kartais teigiama, tapęs neišvengiamas dėl vis didėjančio svorio) skelbė mėgėjų eros pabaigą; galbūt jo rūmininkams atrodė, kad, pasitraukus karaliui, dalyvavimas vaidinimuose neteko prasmės.

Gerokai dar prieš palikdamas sceną Liudvikas pasirūpino Prancūzijos baleto ateitimi, 1661 m. suteikdamas išskirtines teises Karališkajai šokio akademijai. Akademijos, kurią sudarė trylika šokio mokytojų, paskirtis – tobulinti šokio mokymą ir sukurti šio meno „mokslinius principus". Akademija taip pat turėjo rengti šokėjus karališkiesiems baletams, ugdyti naujus meistrus, tobulinti esamų profesionalumą. Čia buvo saugomos žinios apie visus Paryžiaus šokio meistrus ir įvertinami naujų šokėjų sugebėjimai.

Šokio akademija (Académie de Danse), kitaip nei trumpai gyvavusi Operos akademija (Académie d'Opéra), įkurta 1669 metais Pierre'o Perrino, kuris tikėjosi ištobulinti prancūzų operą derindamas poeziją ir muziką, nebuvo scenoje pasirodanti grupė. Beje, Perrinas ir jo bendraminčiai pastatė tik vieną kūrinį, nes dėl meninių ir finansinių sunkumų jie buvo priversti atsisakyti savo sumanymo. Sulaukęs progos Lully įtikino karalių perorganizuoti Perrino grupės veiklą į trečiąją instituciją – Karališkąją muzikos ir šokio akademiją, kuri buvo įkurta 1672 m. Jos vadovu tapo Lully, o šokių mokytojo pareigas užėmė Beauchamp'as.

Italų kilmės Lully aukštą padėtį Prancūzijos dvare įgijo savo, kaip šokėjo, smuikininko ir kompozitoriaus, talentu. Vadovaudamas Muzikos akademijai, vėliau žinomai kaip Paryžiaus opera (Paris Opéra*), jis įtvirtino Prancūzijos muzikinio teatro monopolį ir išlaikė jį iki savo mirties 1687 m. Jo pastangomis baleto menas iš dvaro persikėlė į teatrą. Įsteigus Akademiją, Lully iš Paryžiaus meistrų mokinių ėmė burti profesionalių šokėjų trupę. Pradžioje trupėje buvo vieni vyrai; nors rūmų baletuose jau dalyvaudavo profesionalios šokėjos, nė

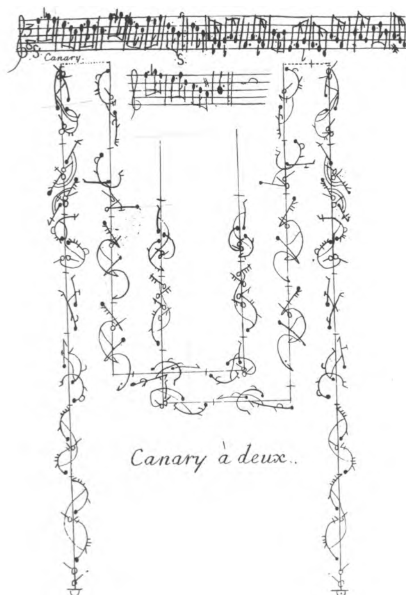
* Dabar – Opéra National de Paris (čia ir toliau – red. past.).

viena jų nebuvo priimta į Lully trupę. Moterų vaidmenis atlikdavo persirengę jaunuoliai.

Baletas ir opera tuo metu dar nebuvo atskiri žanrai. Daugumoje Lully trupės darbų įvairiomis proporcijomis buvo ir šokio, ir vokalinės muzikos. Bendradarbiaudamas su Beauchamp'u ir libretistu Philippe'u Quinault (1635–1688), jis sukūrė naują teatro žanrą – *lyrinę tragediją*, kurios siužetui, prilygstančiam Corneille'io ir Racine'o tragedijoms, perteikti buvo pasitelkiama ir šokis, ir daina. Pirmąją jų, *Kadmas ir Hermionė* (*Cadmus et Hermione*; 1673), sudarė čakona, auksinių skulptūrų, aukojimo bei šventiniai šokiai. Lully daug dėmesio skyrė šių veikalų draminiam turiniui ir kartais pats sukurdavo trumpus pantomimos epizodus, tačiau didesnis vaidmuo atitekdavo dainininkams – iš dalies ir dėl to, kad trūko gerų šokėjų. Be to, šokėjai vis dar vaidindavo su kaukėmis, kurios slėpė jų veido išraišką.

Beauchamp'as pasižymėjo ne tik kaip choreografas. Jis susistemino visą to meto baleto techniką. Beauchamp'as nustatė penkias kojų pozicijas, kurios yra visų klasikinio baleto žingsnių pagrindas. Tai buvo paskelbta Pierre'o Rameau





12, 13 (*kairėje*) Jeanas Baptiste'as Lully, šokėjas bei kompozitorius, vadovavęs Paryžiaus operai nuo 1672 m. iki mirties 1687 m. Jam vadovaujant, baletas ir opera iš dvaro pramogos virto profesionaliu menu; (*dešinėje*) Feuillet šokio užrašymo sistema XVIII a. 1-ajame dešimtmetyje pirmą kartą buvo užrašyti sceniniai ir baliniai šokiai. Šiandien ja dažnai naudojamasi atkuriant to laikotarpio šokius.

knygoje *Šokio vadovas* (*Le Maître à Danser*), išleistoje 1725 m. Kojų ir pėdų verstumas buvo privalomas ne tik sceniniuose, bet ir buitiniuose šokiuose; pastaruosiuose vėliau tai nebuvo akcentuojama. Devyniasdešimties laipsnių kojos verstumas, vėliau tapęs standartiniu reikalavimu baleto šokėjams, iš pradžių profesionalų buvo vartojamas groteskiniuose šokiuose.

Beauchamp'as susistemino ir šokio mokymo metodiką. Jo vadovaujami Paryžiaus operos šokėjai pasiekė aukšto meistriškumo. 1681 m. balete *Meilės trium-*
11 *fas* (*Le Triomphe de l'Amour*) pirmą kartą kaip trupės narės dalyvavo profesionalios šokėjos. Šioms pirmosioms keturioms šokėjoms vadovavo panelė de Lafontaine (apie 1655–apie 1738), kuri tapo pirmąja Operos primabalerina.To meto moterų šokis buvo santūresnis už vyrų dėl suveržtų kostiumų ir etiketo reikalavimų. Tačiau abiejų lyčių šokėjai turėjo demonstruoti lengvą atlikimą, nerodantį fizinių pastangų. Elegancija ir harmonija buvo išskirtiniai gero šokio požymiai.

XVII a. 8-ojo dešimtmečio pabaigoje, Liudviko XIV paskatintas, Beauchamp'as sukūrė šokio užrašymo sistemą, tačiau jos nepaskelbė. Šią sistemą vėliau išspausdino ir išpopuliarino Raoulis Auger Feuillet (apie 1650–1709), kurio vardu ji ir buvo pavadinta. Feuillet knyga *Choreografija* (*Chorégraphie*) – tais laikais sąvoka „choreografija“ reiškė šokio užrašymo sistemą, o ne šokio kūrimo meną, – pirmą kartą išleista 1700 m., vėliau buvo daug kartų leidžiama ir verčiama. Joje pavaizduotos įvairių žingsnių diagramos (daugelį jų galima
13 atpažinti ir šiandien), taip pat pateikti buitinių ir sceninių šokių, kurių choreografiją sukūrė Louis Pécouras (apie 1653–1729) ir pats Feuillet, aprašymai. Kasmet leidinys būdavo papildomas naujai užrašytais šokiais.

Beauchamp'as pasitraukė iš pareigų 1687-aisiais, Lully mirties metais. Jo vietą užėmė jo mokinys Pécouras, kuris kaip šokėjas debiutavo 1673 m. Dirbdamas baletmeisteriu Pécouras išugdė nemažai žymių šokėjų: tai – Michelis Blondy, Claude'as Balonas (daugelį metų istorikų klaidingai vadintas Jeanu Balonu), Marie Thérèse Perdou de Subligny ir Françoise Prévost. 1713 m. Liudvikas XIV išleido įsaką, kuriuo buvo įkurta nuolatinė Operos šokėjų trupė ir oficialiai įsteigta prie jos veikianti šokių mokykla.

Geriausią choreografiją Pécouras sukūrė bendradarbiaudamas su kompozi-
29 toriumi André Campra (1660–1744), kuris išplėtojo naują meno žanrą – *operą-baletą*. Nors, kaip ir anksčiau, šokis buvo derinamas su vokaline muzika, nauja buvo tai, kad šis žanras turėjo laisvesnę struktūrą: kiekvienas veiksmas buvo nepriklausomas darinys, galintis egzistuoti vienas. *Operų-baletų* tema, palyginti su *lyrinės tragedijos* žanru, buvo lengvesnio pobūdžio, veiksmas vyk-





14, 15 Dvi Paryžiaus operos žvaigždės: (*kairėje*) Marie Thérèse Perdou de Subligny, viena pirmųjų šokėjų moterų, pelniusių pripažinimą; (*dešinėje*) Claude'as Balonas. Jo garbei šokimo stilius, kuriam būdingas lengvas atlikėjo šuolis ir sugebėjimas užsilaikyti ore, buvo pavadintas *ballon*.

davo egzotiškose vietovėse. Dažnai būdavo rodomi sujungti mėgstamiausi veiksmai iš kelių *operų-baletų*. Galbūt garsiausias šio žanro pavyzdys – Jeano Philippe'o Rameau *Galantiškoji Indija* (*Les Indes Galantes*, 1735), kurio libretą parašė Louis Fuzelier, o dekoracijas sukūrė Jeanas Nicholas Servandoni. Šį kūrinį sudarė prologas ir trys (vėliau keturios) *entrées*, vaizduojančios meilės istorijas egzotiškuose kraštuose: Turkijoje, Peru, Persijoje ir Šiaurės Amerikoje.

Nors XVIII a. pradžioje šokis užėmė svarbią vietą Paryžiaus operos repertuare, jis vis dar atliko dekoratyvią funkciją. Šokėjai, įvaldę aukšto lygio šokio techniką, retai galėdavo atskleisti savo talentą. *Operos-baleto* žanras vis dar buvo populiarus, tačiau ryškėjo ir nauja šokio koncepcija: šokėjai, pasitelkę judesio išraiškingumą, šiuo baleto formavimosi laikotarpiu tapo lygiaverčiais atlikėjais su dainininkais ir aktoriais.



Ballet d'action raida

XVIII šimtmetis buvo puikių šokėjų amžius, tačiau tai taip pat buvo laikas, kai ir šokėjai, ir choreografai ėmė siekti daugiau nei vien tik demonstruoti šokio techniką. Jie jautė, kad šokis turėtų būti ne vien dekoratyvi puošmena ar žavėjimosi objektas, – jis turėtų perteikti žiūrovui ir prasmę. Kaip šito pasiekti, domino daugelį choreografų, ir tai paskatino atsiradimą *ballet d'action*, kuriame siužetas buvo perteikiamas vien judesiais.

Jau amžiaus pradžioje baletas žengė šia linkme. Nors jame dar buvo daug buitinių šokių, pamažu jis vadavosi iš etiketo varžtų. Profesionalūs šokėjai nebeprivalėjo laikytis džentelmenų manierų; priešingai, dramos aspektui balete įgaunant svarbą, buvo skatinama rodyti emocijas, kurios retai arba iš viso nebuvo rodomos viešajame gyvenime.

XVI bei XVII amžių baletas taip pat turėjo draminį siužetą, tačiau šį aspektą dažnai užgoždavo kitos funkcijos (pvz., rūmų baletui būdinga politinė propaganda) ar kiti meno žanrai – poezija, vokalinė muzika, kurių paskirtis ir buvo perteikti veiksmą. XVIII a. pradžioje meno teoretikai ėmė propaguoti savarankišką šokį, kuris pats atliktų iš poezijos ar dainos perimtą pasakojamąją funkciją.

Kaip ir Baïfo akademijos laikais, daugelis šių idėjų radosi kilus susidomėjimui Senovės Graikijos ir Romos šokiu bei pantomima. Pierre'as Jeanas Burette'as 1710 m., remdamasis Platonu, Aristoteliu ir kitais senovės mąstytojais, rašė, kad šokis ritmingais gestais gali perteikti veiksmo turinį ir emocijas. Kaip ir Baïfas bei jo sekėjai, Burette'as šokį lygino su kitais meno žanrais, apibūdindamas jį kaip sudvasintą piešinį. Knygoje *Kritinės pastabos apie poeziją ir dailę* (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; 1719) abatas Jeanas Baptiste'as du Bosas kritikavo savo meto šokį už beprasmį manieringumą ir priešpriešino jį graikų choro ir romėnų pantomimos, judesiu perteikdavusių prasmę, gestų išraiškingumui.

Charles'is Batteux veikale *Bendrasis menų principas* (*Les Beaux Arts reduits à un même principe*; 1746) išplėtojo imitacijos idėją. Anot Batteux ir kitų XVIII a. estetikų, imitacija nėra vergiškas pamėgdžiojimas ir tikrovę kopijuojantis realizmas; priešingai, menininkas priklausomai nuo kūrybinės potencijos kuria daiktus tokius, kokius įsivaizduoja. Vis dėlto imitacija yra beprasmė ir negali

16 Marie Camargo, viena garsiausių XVIII a. balerinų, žavėjusi publiką stulbinančiu virtuoziškumu, ypač savo *entrechats* (antreša). Nicolas Lancret piešinyje ji pavaizduota ne scenoje, o idealizuotoje parko aplinkoje.

sujaudinti žiūrovo, jeigu nesiremia realiu gyvenimu – žmonių poelgiais ar emocijomis.

Pavyzdys, kaip judesiu išreikšti norimą mintį, gali būti populiarūs to laikotarpio teatrai, ypač italų *commedia dell'arte* ir prancūzų bei anglų turgaus aikščių pantomimos. Čia gyvavo akrobatinio ar virtuozinio šokio įtraukimo į veiksmo fabulą tradicija. Abiejuose žanruose drąsiai buvo pasitelkiami gestų ir kūno kalbos efektai, kad vaidinimo prasmė taptų kuo suprantamesnė žiūrovui.

Teoriją ir praktiką sujungė anglų choreografas Johnas Weaveris (1673–1760). Pirmojoje Anglijoje išleistoje išplėstinėje meno istorijoje *Esė apie šokio istoriją* (*Essay Towards an History of Dancing*; 1712) Weaveris teigė, kad Antikos pasaulio šokis buvo gerokai išraiškingesnis nei jo gyvenamojo laikotarpio šokis. Vis dėlto jis tikėjo, jog galima pasiekti, kad sceninis šokis perteiktų žiūrovui prasmę.

Weaverio idėjos buvo pritaikytos *Marso ir Veneros meilės nuotykiuose* (*The Loves of Mars and Venus*; 1717). Librete autorius jas apibūdino kaip „Dramatišką šokio pasilinksminimą, sukurtą pamėgdžiojant senovės graikų ir romėnų pantomimas". Šiame darbe, rodytame „Drury Lane" teatre Londone, jis ėmėsi beprecedentės užduoties: atskleisti kūrinio siužetą ir personažų bruožus pozomis, gestais ir šokiu, nesiremiant jokiu deklamuojamuoju ar dainuojamuoju tekstu. Siekdamas išreikšti norimą prasmę, Weaveris derino formalizuotus, sutartinius gestus (pavyzdžiui, rodant pyktį, kairė ranka buvo sukertama su dešine) ir natūralesnius judesius, pavyzdžiui, iš pasibjaurėjimo buvo nusigręžiama.

Šio baleto pasakojimas buvo paimtas iš senovės mitologijos, nors tiesioginis Weaverio šaltinis buvo P.A.Motteux pjesė *Marso ir Veneros meilės nuotykiai* (1696). Kūrinio siužetas, ne taip kaip daugelio vėlesnių draminių baletų, nebuvo sudėtingas. Grožio ir meilės deivė Venera koketiškai ir atžariai atstumia savo vyro kalvio Vulkano (jo vaidmenį atliko pats Weaveris) meilinimąsi. Jo meilė virsta pavydu ir jis prisiekia atkeršyti. Veneros ir jos mylimojo karo dievo Marso susitikimas parodo vyro jėgos ir moters švelnumo bei trapumo kontrastą. Vulkanas įvilioja nusikaltusius meilužius į spąstus ir triumfuodamas sukviečia kitus dievus paliudyti jų nešlovę. Galiausiai jis sutinka jiems atleisti, ir visi dievai bei deivės kartu atlieka Didįjį šokį. Veneros partiją šoko anglų šokėja Hester Santlow (apie 1690–1773), garsėjusi grožiu bei šokėjos ir aktorės gabumais. Marso vaidmenį, librete skirtą „ponui Dupré vyresniajam", galėjo atlikti Louis Dupré (1697–1744), garsus prancūzų vadinamojo kilniojo stiliaus, kuris pabrėžė grakštumą, tikslumą ir didingumą, šokėjas („le danceur noble"). *Marso ir Veneros meilės nuotykiai* buvo tokie populiarūs, kad įkvėpė „Lincoln's Inn Fields"

teatro direktorių ir pagrindinį Weaverio varžovą Johną Richą sukurti šio baleto parodiją. Richas, tarp rimtų scenų įterpęs arlekinadas, sukūrė gana vykusią pramoginę formą. Priešingai nei Weaveris, savo darbuose dialogus ir dainas jis derino su šokiu bei pantomima.

Prancūzijoje vienas pirmųjų draminio šokio pavyzdžių parodytas 1714 metais So pilyje. Spektaklis buvo iškilmių, kurias finansavo Meno hercogienė, dalis. Dvi Paryžiaus operos žvaigždės Françoise Prévost (apie 1680–1741) ir Claude'as Balonas (1676–1739) atliko sceną iš paskutinio Corneille'io tragedijos *Horacijus* veiksmo, kuriame savo brolį, romėnų patricijų Horacijų, Kamila apkaltina dėl mylimojo Kuriacijaus, priklausiusio priešininkams, nužudymo. Ši pantomimos scena, sakoma, iki ašarų sujaudino žiūrovus. Tačiau tai buvo vienkartinis įvykis, Paryžiaus operoje kūrinys nebuvo pakartotas.

Prévost toliau domėjosi draminio šokio galimybėmis. Savo žymiajame solo *Šokio personažai* (*Les Caractères de la Danse*), atliktame pagal 1715 m. Jeano Ferry Rebelio sudarytą šokių siuitą, solistė sukūrė kelis įvairaus amžiaus abiejų lyčių įsimylėjėlių vaidmenis. *Bourrée* (burė) ji pavaizdavo piemenaitę, kuri meldžiasi Amūrui vildamasi laimėti ją atstūmusio piemenėlio širdį; *menuete* – dvylikametę mergaitę, kuri laukia, kol užsnūs mama, kad galėtų susitikti su mylimuoju; *passepied* (paspjė) – vyrą, kuris, apsimesdamas abejingu, tikisi susigrąžinti lengvabūdę meilužę. Šokis baigdavosi *musette* (miuzete), kurioje laimingai įsimylėjusi jauna moteris garbina Amūrą.

Šio populiaraus solo patirtį Prévost perdavė dviem žymiausioms savo mokinėms Marie Camargo (1710–1770) ir Marie Sallé (1707–1756). Abi šokėjos atstovavo skirtingiems požiūriams į baleto meną. Camargo, kuri 1726 m. Pa- *16*
ryžiaus operos scenoje debiutavo šiuo šokiu, pasižymėjo puikia šokio technika ir nuostabiai atlikdavo sumušamuosius žingsnelius – antreša ir kabriolius. Publiką žavėjo jos linksmumas ir gyvybingumas. Tuo laikotarpiu sutrumpėjo moterų šokėjų sijonai, ir tai leido geriau matyti gyvą Camargo pėdų darbą. Didėjantis balerinos populiarumas sukėlė Prévost pavydą, ir ji paskyrė jauną šokėją į kordebaletą. Tačiau netikėtai vieną dieną Camargo vietoje nesančio šokėjo vyro puikiai suimprovizavo solo. Tuo ji užsitikrino primabalerinos statusą. Camargo dirbo su vyrais pedagogais, kurie jos judesiams suteikė tikslumo ir išmokė technikos įmantrybių.

Sallé, priešingai, savo karjerą skyrė draminėms šokio galimybėms plėtoti. Dar vaikas šokdama Paryžiaus ir Londono turgaus aikštėse, ji stebėjo čia atliekamas pantomimas. Galbūt Sallé matė Weaverio *Marso ir Veneros meilės nuotykius*, kai spektaklis buvo rodomas Londone 1717 m. Kaip ir Camargo, ji

išmoko Prévost solo šokį *Šokio personažai* (*Les Caractères de la Danse*), bet pritaikė jį *pas de deux* – šokti kartu su vyru, kad galima būtų geriau perteikti kiekvieno šokio nuotaikų kaitą. Sallé kartkartėmis pasirodydavo Paryžiaus operoje, bet balerinai artimesnė buvo Londono atmosfera, kur ji šoko Georgo Friedricho Händelio operose. Kaip pirmoji žymi choreografė, ji išbandė daugelį naujovių.

Garsiausias jos darbas buvo *Pigmalionas* (1734), pirmą kartą atliktas Londono „Covent Garden" teatre. Šio baleto pagrindas – graikų mitas apie skulptorių ir atgijusią jo nuostabią skulptūrą. Sallé choreografija priminė sušoktą pokalbį. Atlikdama skulptūros vaidmenį ir norėdama suteikti kūriniui kuo daugiau tikroviškumo, vietoje korseto, pasijonio ir raukto sijono, kuriuos dėvėjo visos to laikotarpio šokėjos, ji vilkėjo paprastus graikiškus drabužius. Atsisakiusi įmantraus peruko, ji leido plaukams laisvai kristi ant nugaros. *Pigmalionas* padarė Sallé abiejų miestų pažiba. Po stulbinamai sėkmingo sezono Londone jos laukė spektakliai Paryžiuje, kuriuose lankydavosi Prancūzijos karalius ir karalienė. Deja, Sallé bandymai reformuoti kostiumus nesulaukė dėmesio iki amžiaus pabaigos.

Sallé paliko sceną 1740 m., būdama dar palyginti jauna – trisdešimt trejų metų. Kartais jos sprendimą mėginama aiškinti Barbaros Campanini (1721–1799), pramintos La Barbarina, iškilimu. Ši balerina savo virtuoziškumu pralenkė net Camargo. Būdama tokia pat talentinga aktorė kaip ir šokėja, 1745 m. Berlyne atnaujintame *Pigmaliono* pastatyme ji atliko Sallé skulptūros vaidmenį. Tarp šokėjų, dalyvavusių šiame spektaklyje, buvo jaunas Jeanas Georges'as Noverre'as (1727–1810), vėliau tapęs vienu uoliausių to meto *ballet d'action* propaguotojų.

XVIII a. viduryje nemažai choreografų domėjosi šokio išraiškos ir draminėmis galimybėmis. Paryžiuje Jeanas Baptiste'as de Hesse'as (1705–1779), dirbęs Italų teatre ir ponios de Pompadour privačiame teatre Versalyje, mokė savo šokėjus ekspresyvaus judesio, kuriam įtakos turėjo ir pantomima, ir *commedia dell'arte*. Jis kūrė ir rimtomis, ir humoristinėmis temomis. Nors komiškųjų baletų personažai: tarnai, kareiviai, valstiečiai, piemenys ir kiti – dažnai būdavo kilę iš žemesniųjų visuomenės sluoksnių, jie greičiau būdavo idealizuojami, o ne vaizduojami realistiškai.

Panašiai Vienoje eksperimentavo Franzas Antonas Hilverdingas (1710–1768), kuris, 1734–1736 m. studijuodamas Paryžiuje, galėjo matyti Sallé kūrinius. XVIII a. 5-ajame dešimtmetyje jis pradėjo kurti draminius baletus, kurių siužete vyravo mitologijos istorijos apie įsimylėjėlius: Orfėją ir Euridikę, Venerą ir Adonį, Dianą ir Endimioną, Ariadnę ir Bakchą. Hilverdingo naujai



17 Marie Sallé čia pavaizduota vilkinti tradiciniais to meto šokėjos drabužiais. Tačiau ji išgarsėjo *Pigmalione* (1734) šokdama su autentiškesniu kostiumu.

18 Savo satyriniame raižinyje „Amžiaus žavesys“ (1782) Hogarthas taškinėmis linijomis rodo dviejų populiarių to laikotarpio šokėjų virtuozų La Barbarinos ir Desnoyer šuolių aukštį.



19 Šioje *Kilniaširdžio turko* (*Le Turc Généreux*; 1758) scenoje herojė maldauja savo valdovą turką pasigailėti jos mylimojo. Franzo Antono Hilverdingo choreografijoje šokėjai emocijas perteikdavo visu savo kūnu.

interpretuota Rameau *Galantiškosios Indijos* versija, pavadinta *Kilniaširdžiu turku* (*Le Turc Généreux*; 1758), buvo įamžinta raižinyje. Tai padėjo išgarsinti spektaklį. Kaip matyti iš raižinio, Hilverdingo choreografijoje emocijos buvo reiškiamos ne tik veidu ir rankomis, bet visu kūnu. Kaip de Hesse'as Paryžiuje, taip Vienoje jis mokė šokėjus naujo stiliaus judesių.

Eidamas sunkias rūmų choreografo pareigas, Hilverdingas samdė pagalbininkų. Vienas jų buvo Gasparo Angiolini (1731–1803), kuris, Hilverdingui carienės Jelizavetos kvietimu 1758 m. išvykus į Sankt Peterburgą, perėmė savo pirmtako postą. Nors Hilverdingas į Rusiją atsivežė daugelį geriausių savo šokėjų, jis padėjo atskleisti ir rusų šokėjų gabumus. Į savo kūrinius jis mėgino įtraukti ir rusiškų motyvų, pavyzdžiui, spektaklyje *Dorybės gynėja* Rusija buvo šlovinama kaip dorybės saugotoja. Į Vieną jis grįžo 1764 m. ir po metų karaliaus dvarui pastatė *Meilės triumfą* (*Le Triomphe de l'Amour*), kuriame kartu su savo broliais Ferdinandu ir Maximilianu vaidino jaunutė Marie Antoinette.

20 Inigo Jonesas kurdamas Nakties dukters kostiumo eskizą *Tamsos maskai* (1605) panaudojo rytietišką prašmatnumą.



Angiolini tęsė Hilverdingo domėjimąsi draminiu šokiu. Bendradarbiaudamas su kompozitoriumi Glucku ir libretistu Raniero di Calzabigi, jis sukūrė baletą *Don Žuanas, arba Pjero puota* (*Don Juan ou le Festin de Pierre*; 1761). Pateikdamas intensyvių, tiesiog stulbinančių įvykių seką, choreografas pabandė šokio išraiškingumą pakylėti į naują lygį. Angiolini panaudojo tą patį Mozarto operos *Don Žuanas* siužetą. Don Žuanas nužudo Komandorą, kai šis trukdo jam pasimatyti su Komandoro dukterimi; vėliau Komandoras atgyja kaip statula ir pakviečia nepataisomą suvedžiotoją į puotą, kuri baigiasi pragare. Tuo metu daugelio baletų siužetai buvo kuriami remiantis senovės graikų ir romėnų literatūra bei mitologija, todėl šie antgamtiniai reiškiniai buvo neįprasti. Kitais metais Angiolini sukūrė šokius Glucko operai *Orfėjas ir Euridikė*. Joje pagrindinis dėmesys buvo skiriamas dramai, ir tai davė naują postūmį operos raidai. Angiolini ėjo Hilverdingo pėdomis ne tik Vienoje, bet ir Sankt Peterburge. Pradedant 1766 m., jis tris kartus buvo išvykęs į Rusiją. Vienas jo darbų buvo baletas, skirtas paminėti Jekaterinos II pasveikimą po skiepų nuo raupų. Daugeliui savo baletų Angiolini sukūrė muziką ir kaip Hilverdingas įtraukdavo rusiškų siužeto motyvų, šokių ir dainų.

Nors ir de Hesse'as, ir Hilverdingas, ir Angiolini daug prisidėjo tobulindami *ballet d'action* žanrą, nė vienas iš jų nepasiekė tokios ilgalaikės šlovės kaip Jeanas Georges'as Noverre'as, kurio plačiai išgarsėjusi knyga *Laiškai apie šokį ir baletus*, pirmą kartą išleista 1760 m., turėjo įtakos Europos choreografams paskatindama priimti draminio šokio koncepciją. Noverre'o *Laiškai* buvo aistringas kvietimas reformuoti baletą: jis norėjo, kad choreografai atsisakytų pasenusių praeities modelių ir kurtų naujos rūšies baletą. Noverre'as buvo tvirtai įsitikinęs, kad gero baleto siužetas turi būti logiškas ir racionalus, o veiksmas plėtojamas suprantamai ir nuosekliai. Kiekviena scena turinti būti vieno stiliaus, o baleto visuma – perteikti įvairiapusiškumą ir kontrastą. Jis nemėgo abstrakcijų ir simbolių, vyravusių rūmų balete, labiau vertino realizmą (kurį vis dėlto įvardijo kaip „gražiąją natūrą"). Nors savo baletuose choreografas vaizdavo mitologijos personažus, jų elgesį lemdavo žmogaus jausmai.

Kai kurie Noverre'o reikalavimai šiandien atrodo akivaizdūs, jie buvo išdėstyti tuo metu, kai balete iš tiesų reikėjo permainų. Tada buvo įprasta, kad choreografas, kompozitorius, scenovaizdžio ir kostiumų dailininkai bei mechanikai dirbo atskirai, nesitardami vieni su kitais iki pat kūrybos proceso pabaigos; Noverre'as kvietė baleto kūrėjus glaudžiau bendradarbiauti ir keistis nuomonėmis. Jis protestavo prieš šokėjų kaukes, nes tikėjo, kad atlikėjo veido išraiška papildo gestus ir sustiprina emocinį poveikį žiūrovams. Jis kritikavo gremėzdiš-




21, 22 Louis René Boquet sukurtas kostiumo eskizas Gaetano Vestris Malonumo vaidmeniui nežinomame balete. *Tonnelet,* arba trumpas krinolinas, buvo tradicinė Paryžiaus operos šokėjų vyrų kostiumo dalis. Choreografas Noverre'as (*dešinėje*), 1776 m. tapęs vyriausiuoju Operos baletmeisteriu, smarkiai kritikavo tokią aprangą ir jos buvo atsisakyta.

kus to laikotarpio kostiumus – moterų sijonų raukčius ir vyrų *tonnelets,* arba trumpus krinolinus. Noverre'as siūlė šokėjus rengti lengvų audinių drabužiais, kurie laisvai kristų ir švelniai išryškintų figūras. Savo *Laiškuose* Noverre'as siūlė choreografams studijuoti tapybą, nes jie, kaip ir dailininkai, turi mokėti komponuoti scenos piešinį, suteikdami jam gyvybingumo ir išraiškingumo. Jis pasisakė už visapusišką choreografų išsilavinimą, neatmetant žmonių stebėjimo įvairiose gyvenimo situacijose, kad scenos judesiai būtų kuo tikroviškesni.

Noverre'as beveik nuo karjeros pradžios siekė posto Paryžiaus operoje, tačiau nelanksti vyresniškumo principu paremta Operos sistema privertė jį brendimo metus praleisti provincijos, užsienio ir mažesniuose Paryžiaus teatruose. 1755 m. anglų aktorius ir „Drury Lane" teatro vadovas Davidas Garrickas pakvietė jį statyti baletus. Nors ši iniciatyva nukentėjo dėl antiprancūziškų nuotaikų, kurių padarinys buvo Septynmetis karas, Noverre'as nemažai pasimokė iš Garricko realistinės vaidybos.

1760–1767 m. Noverre'as produktyviai dirbo Štutgarte, į kurį pakvietė labai dosnus ir išsilavinęs mecenatas Viurtembergo kunigaikštis. Populiariausias ir dažniausiai rodytas jo baletas *Medėja ir Jasonas* buvo pastatytas 1763 m. kaip



23 To laikotarpio raižinys, vaizduojantis Jeano Georges'o Noverre'o 1781 m. atnaujintą *Medėjos ir Jasono* pastatymą, rodo, kad *ballet d'action* pagrindas – išraiškingumas. Giovanna Baccelli – Kreūsa ir Gaetanas Vestris – Jasonas susiduria su Medėja, kurią vaidino Adelaide Simonet.

kunigaikščio gimtadienio iškilmių dalis. Jis visiškai patvirtino Noverre'o įsitikinimą, kad šokis gali išreikšti klasikinės tragedijos aistras. Herojė Medėja įkūnijo paniekintos moters įvaizdį. Ji atkeršija jos išsižadėjusiam vyrui Jasonui, nužudydama jų sugyventus vaikus, nunuodydama jo naują nuotaką ir pastūmėdama jį nusižudyti. Medėją šoko Noverre'o mokinė Nancy Levier. Jasono vaidmenį sukūrė Paryžiaus operos žvaigždė Gaetanas Vestris (1728–1808), žymus „kilniojo stiliaus" atlikėjas, kuris kasmet atvykdavo į Štutgartą šokti Noverre'o jam sukurtų dramatiškų vaidmenų. Vestris dėka buvo įgyvendinta viena iš Noverre'o reformų – 1770 metais *Medėjos ir Jasono* spektaklyje Paryžiaus operoje jis šoko be kaukės.

Po Štutgarto Noverre'as buvo pakviestas į Vienos karaliaus dvaro teatrą. Tenykštė šokėjų trupė jau turėjo draminio šokio patirties, kurią išugdė anksčiau dirbę Hilverdingas ir Angiolini. Noverre'as čia sukūrė keletą tragedinių baletų, tarp jų savą *Horacijaus* (1774) versiją, ir įgijo įtakingą mecenatę – Marie Antoinette, kurią mokė šokio. Su jos pagalba 1776 m. išsipildė ambicingas Noverre'o troškimas tapti vyriausiuoju Paryžiaus operos baletmeisteriu.

Kaip ir daugelis žmonių, kurių ilgai puoselėtos svajonės pagaliau išsipildo, Noverre'as greitai patyrė karčių nusivylimų. Jis buvo paskirtas į šį postą aplenkiant Maximilieną Gardelį, ir tai sukėlė galingo Gardelių klano bei kelių trupės solistų nepasitenkinimą. Operos vadovybė neparėmė jo idėjų, pasinaudodama teise atmesti jo pasiūlytus naujus baletus. Nepaisydamas sunkumų, Noverre'as

24 1627 m. Liudviko XIII dvare pastatytame *Balete apie rimtąjį ir juokingąjį* (*Ballet du Sérieux et du Grotesque*) Astrologo kostiumas yra papuoštas Zodiako ženklais: Vėžys – ant galvos, Avinas – ant kairės rankos, Žuvys – ant kairiojo klubo ir t.t.



Operos scenoje iš naujo pastatė keletą žymiausių savo baletų, tarp jų *Medėją ir Jasoną* bei *Horacijų*. Pastarasis baletas galbūt įkvėpė Jacques'ą Louis Davidą sukurti to paties siužeto paveikslą „Horacijų priesaika". Tačiau publikai šie baletai atrodė ilgi ir sudėtingi, juose buvo mažai smagių šokių. Žiūrovai labiau vertino tokius spektaklius kaip *Niekniekiai* (*Les Petits Riens*; 1778) – menkavertį kūrinį meilės ir flirto tema, kurį Noverre'as sukūrė pagal Mozarto partitūrą. Patirtos intrigos paskatino Noverre'ą 1781 m. atsistatydinti iš pareigų Paryžiaus operoje; tačiau tai nebuvo karjeros pabaiga. Choreografas grįžo į Angliją ir sėkmingai dirbo kelis sezonus, kol 1797 m. pasitraukė iš aktyvios veiklos.

Noverre'o vietą Paryžiaus operoje užėmė buvęs mokinys Jeanas Daubervalis (1742–1806) ir Maximilienas Gardelis (1741–1787), kurie vadovavo kartu. Greitai Daubervalis, gavęs postą Bordo didžiajame teatre, išvyko. Ten jis pastatė žymiausią savo baletą *Tuščias atsargumas* (*La Fille mal gardée*; 1789). Nors šis baletas pasirodė Prancūzijos revoliucijos išvakarėse, jo valstietiški personažai ir tema (mergina atsisako motinos planuojamų vedybų ir laimingų atsitiktinumų





25, 26 Mozarto *Niekniekiai* (*Les Petits Riens*; 1778) buvo viena didžiausių Noverre'o sėkmių Paryžiaus operoje; šis dailiosios piemenėlės kostiumo eskizas (*kairėje*) atspindi tipišką to laikotarpio kostiumą su korsetais, krinolinais ir aukštakulniais bateliais. 1787 m., praėjus šešeriems metams po Noverre'o atsistatydinimo, Pierre'as Gardelis (*dešinėje*) tapo vyriausiuoju Operos baletmeisteriu ir juo buvo iki 1820 m. Dėl konservatyvių Gardelio pažiūrų Opera garsėjo senamadiškumu.

dėka išteka už pačios pasirinkto vyro) neturėjo revoliucinių bruožų, kaip kad Beaumarchais *Figaro vedybos*; čia nebuvo pabrėžiama socialinė neteisybė ar raginama daryti reformas. Tačiau Daubervalis žemesniųjų sluoksnių atstovus vaizdavo šiltai, su užuojauta. Nors baleto personažai nebuvo visiškai tikroviški, to meto žiūrovams jie atrodė gyvybiškesni ir realesni už porcelianinius piemenėlius bei piemenėles, vaizduojamus pastoraliniuose spektakliuose.

Prancūzijos revoliucijos sąmyšio metais Paryžiaus opera rūpinosi Pierre'as Gardelis (1758–1840), kuris brolio baletmeisterio Maximilieno įpėdiniu tapo 1787 m. Karštas revoliucijos rėmėjas Gardelis, bendradarbiaudamas su dailininku Davidu, surengė daug švenčių. Viena tokių – *Laisvės dovana* (*L'Offrande de la Liberté*; 1792), kurioje dalyvavo šokėjai, dainininkai ir arkliai. Buvo sukurta pantomiminė *Marselietės* versija, kurią Gardelis interpretavo kaip himną laisvės deivei, žmonių garbinamai jos šventovėje.

Be šių duoklių patriotizmui, Gardelis sukūrė baletų mitologijos tema, pavyzdžiui, *Telemachą* ir *Psichę* 1790 m. bei 1793 m. – *Pario teismą*. Kaip ir daugelis kitų to laikotarpio choreografų, Gardelis pasimokė iš Noverre'o reikalavimų ir





27, 28 Du geriausi XVIII a. šokėjai vyrai: (*kairėje*) Gaetano Vestris sūnus Auguste'as, pasižymėjęs virtuoziškumu (angliškuose jo portretuose dažnai vaizduojamos žąsys – jo vardo kalambūras); (*dešinėje*) Salvatore Viganò – ryškus italų *ballet d'action*, arba *coreodramma*, atstovas. Čia jis pavaizduotas kartu su savo žmona Maria Medina. Jų lengvi kostiumai ir plokščiapadžiai bateliai buvo to meto naujovė.

savo baletuose pasiekė subtilios pantomimos bei šokio dermės. Pagrindiniai
27 šokėjai buvo jo žmona Marie Gardel ir Gaetano Vestris sūnus Auguste'as (1760–1842), kuris pasižymėjo ne tik puikia šokio technika, bet ir įtaigia vaidyba.

To laikotarpio šokėjams – ir vyrams, ir moterims – labai pagelbėjo madingi tapę lengvesni scenos kostiumai. Noverre'o iškritikuotus rauktus sijonus ir kri-
28 nolinus pakeitė krintantys, persišviečiantys neoklasicistinio stiliaus moterų drabužiai (kurie buvo madingi ir gyvenime), vyrų garderobą papildė tunikos, kelnės, susegamos prie kelių, ir puskojinės. Amžiaus pradžios aukštakulniai batai užleido vietą sandalams ir plokščiapadžiams bateliams.

Gardelis iki 1820 m. vienvaldiškai vadovavo Paryžiaus operai. Jis palaikė griežtą drausmę ir tam tikrą meninę izoliaciją, nes buvo įsitikinęs, kad Paryžius yra baleto meno centras. Eksperimentuoti linkę choreografai buvo priversti ieškoti kitų būdų, kaip reikšti savo idėjas.

Už Paryžiaus ribų *ballet d'action* propagavo Salvatore Viganò (1769–1821), kuris buvo šokęs Daubervalio baletuose. Šiandien žinomesnė pirmoji jo baleto *Prometėjo kūriniai* (Viena, 1801), sukurto pagal Beethoveno partitūrą, versija, tačiau išplėstiniame 1813 m. Milane pastatytame *Prometėjo* variante labiau at-
28 sispindėjo Viganò kūrybai būdingas monumentalus, impozantiškas stilius. Du pradinio baleto veiksmai, papildžius partitūrą Mozarto, Haydno ir paties Viganò muzika, buvo ištęsti į šešis; istorija apie Prometėją, kuris sukūrė žmones ir davė jiems ugnį, buvo išplėsta scenomis apie jam skirtą bausmę bei galutinį išteisinimą.

Viganò, labai išsimokslinęs ir kultūringas žmogus, nebijojo imtis žinių reikalaujančių temų. *Šauliai* (*Gli Strelizzi*), kuriuos jis pastatė Venecijoje 1809 m., rėmėsi tikru istoriniu įvykiu: šaulių, ginkluotų sargybinių būrio, sąmokslu prieš Rusijos carą Petrą I. Didžiulės minios scenos – balete buvo apie du šimtai antraeilių personažų – kontrastavo su intymiais Petro ir Jelizavetos *pas de deux*. Viganò, kurdamas pagrindinę sceną, kurioje vyksta sąmokslininkų susitikimas, kiekvienam veikėjui suteikė individualių elgesio motyvų, kuriuos derino su visos grupės veiksmais. Pats reikšmingiausias Viganò kūrybos laikotarpis buvo 1812–1821 m., kai dirbo Milano „La Scala" teatre. Čia jis bendradarbiavo su Alessandro Sanquirico, kurio dekoracijos atitiko Viganò baletų dvasią. Viganò sukūrė *ballet d'action*, italų pavadintą *coreodramma*. Tai baletas, kuriame labiau nei prancūziškuose jo atitikmenyse akcentuojama vaidyba ir pantomima, o šokiui skiriama mažiau dėmesio.

Nors XVIII a. nebuvo išspręstos visos draminio baleto problemos, tačiau buvo žengtas reikšmingas žingsnis į priekį. Baletas įsitvirtino kaip lygiavertis



29 Scena iš Anglijos Bacho festivalio metu rekonstruotos Jeano Philippe'o Rameau komiškos operos-baleto *Platėja* (1745). Siužete vaizduojamos Jupiterio pastangos numalšinti Junonos pavydą, apsimetant įsimylėjus bjaurią apsuptą varlių upių deivę Platėją.

draminės raiškos žanras, o ne vien kaip dekoratyvus operos ar pjesės priedas. Amžiaus pabaigoje choreografai vis dar aiškinosi, kurias temas geriausia perteikti šokiu. Didelis sėkmingai panaudojamų temų (mitologijos pasakojimai, klasikinės tragedijos, istorinės dramos, meilės istorijos, pastoralės ir kita) spektras patvirtino, kad baletas yra labai lanksti meno forma. Šie tyrinėjimai buvo pratęsti XIX a.



30 Jules'io Perrot *Pas de quatre* (1845) buvo skirtas keturioms romantinio baleto žvaigždėms (*iš kairės į dešinę*): Carlottai Grisi, Marie Taglioni, Lucile Grahn ir Fanny Cerrito.

Pakilimas ir nuosmukis

Šiuolaikinę savo formą baletas įgijo XIX a. Arba bent jau daugelį tų bruožų, kurie šiandien jam priskiriami, t.y. puantų techniką – šokimą ant pirštų galų; išpūstus sijonus; lengvumo iliuzijos kūrimo siekį; moterų šokėjų tapatinimą su nežemiškomis būtybėmis, pavyzdžiui, silfidėmis ar fėjomis. Svarbu pažymėti, kad tie ypatumai buvo priskiriami tik šokėjoms, nes šiame amžiuje šokėjai vyrai neteko pirmaujančio vaidmens.

XIX a. baletui didelės įtakos turėjo romantizmas, nors į šį žanrą jis atėjo vėliau nei į literatūrą, muziką ir kitas vaizduojamojo meno šakas. Romantinis baletas dažnai įkvėpimo sėmėsi iš kitų romantizmo menininkų darbų; ypač iš literatūros, kuri suteikė temų daugeliui baletų. Nors romantinis sąjūdis buvo įvairiapusis, romantiniame balete išryškėjo dvi pagrindinės kryptys. Vienai jų buvo būdingas polinkis į mistiką ir iracionalumą; tai atsispindėjo Henry Fuseli tapyboje, Ernsto Teodoro Amadeaus Hoffmanno apysakose ir Hectoro Berliozo *Fantastiškojoje simfonijoje* (*Symphonie fantastique*), kurią galima pavadinti programine muzika. Balete mistika buvo susijusi su antgamtiškomis, dažniausiai moteriškomis, būtybėmis: silfidėmis, vandens nimfomis, ugnies dvasiomis, elfais, demonais ir t.t. Kerai, kuriuos šios būtybės skleidė mirtingiesiems, – kaip tai būdavo senovės padavimuose, siekiančiuose bent jau *Odisėjos* laikus, – romantiniame balete tapo neįtikėtinų dalykų meninio pasakojimo metafora.

Antras romantinio baleto bruožas buvo polinkis į egzotišką aplinką, nutolusią laike arba erdvėje. Tie patys dalykai paskatino lordą Byroną vykti į Graikiją, Eugène'ą Delacroix – į Šiaurės Afriką, panašiai nusiteikę XIX a. turistai gėrėjosi lengviau pasiekiamomis Italijos ir Alpių grožybėmis. Aistringą domėjimąsi istorija, kuris turėjo įtakos gotikos atgimimui architektūroje, o Prancūzijoje – vadinamajam trubadūrų stiliui tapyboje bei skulptūroje, romantiniame balete įkūnijo pseudoviduramžiškos dekoracijos.

Nors romantinis baletas tam tikra prasme – išvestinis reiškinys, jis neužgimė per naktį. Reikėjo laiko, kol jis susiformavo. Daugelis jo bruožų išryškėjo jau XVIII a. pabaigos ir XIX a. pradžios baletuose. XVIII a. pabaigoje atsiradę minkšti, apgulantys koją bateliai sudarė galimybę balerinoms atsistoti ant pirštų





31, 32 *Silfidė* (1832) buvo pirmasis romantinio baleto šedevras. Šioje litografijoje (*kairėje*) Marie Taglioni, atlikusi pagrindinį vaidmenį pirmajame pastatyme, neša mylimajam paukščio lizdelį. Danijos karališkasis baletas pagarbiai iki šių dienų išlaikė Augusto Bournonville'io 1836 metais sukurtą šio baleto choreografiją (*viršuje*).

galų. Choreografai pasitelkdavo motyvus, kurie vėliau buvo siejami su romantiniu baletu: Viganò *Užgimimo naktis* (*Il Noce di Benevento*; Milanas, 1812) prasidėdavo raganų puota; Gaetano Giojos *Gabriella di Vergy* (Florencija, 1819) šiurpą kelianti meilės istorija vyko viduramžiais; Louis Milono balete *Nina, arba pamišusioji iš meilės* (*Nina, ou la folle par amour*; Paryžius, 1813) herojė išprotėja, kai tėvas išskiria ją su mylimuoju.

Romantinio stiliaus bruožų būta jau daugelyje choreografo Charles'io Didelot (1767–1837) darbų. Jo baletas *Flora ir Zefyras* (*Flore et Zéphire*), pirmą kartą pastatytas Londone 1796 m. ir pakartotas daugelio kitų miestų scenose, turėjo didžiulį pasisekimą, nes jame buvo naudojami skraidymo įrenginiai, kurie padėdavo šokėjams pakilti ir skristi, tarsi jie tai darytų savo pačių pastangomis. Kai kurios balerinos, šokusios Floros partiją (tarp jų buvo ir Geneviève Gosselin), pasitelkė puantus, kurie tuo metu dar buvo eksperimentas. Didelot *33*



33 Charles'is Didelot su savo žmona ponia Rose (*kairėje*) ir panele Parisot (*dešinėje*) šoka balete *Aloncas ir Kora (Alonzo e Cora)* Karaliaus teatre Londone 1796 m. Peršviečiami abiejų moterų drabužiai atspindi to meto madą, bet panelės Parisot apnuoginta krūtis veikiausiai yra dailininko išdaiga.

į savo baletus įtraukdavo antgamtinių būtybių – silfidžių, raganų, tačiau jos atlikdavo tik pagalbinius saugotojų ar padėjėjų vaidmenis, pačios nebūdavo aistrų objektas.

Romantizmas gana vėlai pasiekė Paryžiaus operą, kurioje ilgai valdant Gardeliui buvo įsigalėjęs kraštutinis konservatizmas. Daugelis romantinio sąjūdžio idėjų pirmiausia buvo įgyvendintos laisvesnės dvasios Paryžiaus bulvariniuose teatruose, kuriuose buvo statomos jausmingos ir reginį akcentuojančios melodramos. Juose dirbo keletas žymiausių to laikotarpio choreografų: Jeanas Aumeras, Jeanas Coralli, Jules'is Perrot ir Josephas Mazilier. Pavyzdžiui, Coralli jau 1828 m. pastatė silfidiškąjį baletą pagal melodraminį Goethe's *Fausto* variantą. Bulvariniai teatrai taip pat pirmieji pradėjo naudoti iliuzionistinius efektus, kurie traukdavo jaudinančių įspūdžių ištroškusius žiūrovus.

Kone didžiausias epochos techninis išradimas buvo dujinis apšvietimas, pirmą kartą panaudotas Londone 1817 m., o Paryžiaus operą pasiekęs tik 1822 m. Šis patobulinimas padėjo scenoje išgauti subtilesnius ir įvairesnius efektus nei

34 Atitinkanti laiko dvasią paslaptingai baugi mėnesiena vienuolyno galerijoje su antkapiais kraštuose kėlė šiurpą operos *Roberas Velnias* (*Robert le Diable*; 1831) mirusių vienuolių baleto žiūrovams. Marie Taglioni, tuomet pačioje savo šlovės viršūnėje, vadovavo vaiduoklių šėlsmui.

su žibalinėmis lempomis. Be dujinio apšvietimo būtų buvę sunkiau kurti tokią svarbią romantiniame balete mėnesienos iliuziją.

Romantinio baleto proveržis dažniausiai siejamas su Filippo Taglioni darbu *Silfidė* (*La Sylphide*), pirmą kartą pastatytu Paryžiaus operos scenoje 1832 m. *31, 32*
kovo 12 d. Pagrindinę partiją jame šoko Filippo duktė Marie (1804–1884). Šis kūrinys, tobulai išreiškęs romantinius siekius, kaipmat pakeitė to meto baletą. Jis išsiskyrė tokia stiliaus ir siužeto darna, kokia retai pasitaiko bet kuriame meno žanre.

Silfidės scenarijų parašė tenoras Adolphe'as Nourrit, prieš metus buvęs Marie Taglioni partneriu Giacomo Meyerbeerio operoje *Roberas Velnias* (*Robert le Diable*). Šioje operoje Marie šoko pagrindinę partiją vaiduokliškame mirusių vienuolių balete, kurio choreografiją sukūrė jos tėvas. Nors Nourrit baleto scenarijų parašė, kai opera dar buvo tik repetuojama, jam galėjo turėti įtakos ir operos scena, kurios veiksmas vyksta paslaptinguose mėnulio apšviestuose



vienuolyno griuvėsiuose. Tačiau pagrindinis įkvėpimo šaltinis buvo Charles'io Nodier apsakymas *Trilbi, arba Argailio aitvaras* (*Trilby, ou le Lutin de Argaïl*; 1822), kuriame silfas bando pavilioti iš vyro Škotijos kaimo mergaitę.

Silfidės veiksmas vyksta Škotijoje, dėl sero Walterio Scotto romanų tapusioje madinga ir egzotiška vieta. Siužeto pagrindą sudaro pasakojimas apie nusivylusį jaunuolį Džeimsą Reubeną, kuris palieka žemiškąjį pasaulį, savo sužadėtinę ir seka paskui kerinčią kito pasaulio būtybę – Silfidę. Jis pasiekia jos buveinę, laukinį ir gūdų mišką, bet Silfidė nesulaikoma. Iš nevilties Džeimsas kreipiasi pagalbos į raganą (siaubingąją kito pasaulio pusę). Ši duoda jam užburtą šalikėlį, kuriuo herojus turi suvilioti Silfidę. Tačiau Džeimsas pražudo Silfidę – mirusią seserį silfidės nusineša medžių viršūnėmis.

Nors baletą buvo galima suprasti kaip pamokomą istoriją – pabaigoje Džeimsas mato savo buvusios sužadėtinės ir jo varžovo vestuvių procesiją, – Silfidė buvo pavaizduota tokia miela būtybė, kad publikai nieko kito nelikdavo, kaip tik užjausti Džeimsą dėl jo aistros. Šį įspūdį stiprino Marie Taglioni šokimas. Ji vaidmeniui suteikė poetiškumo, jos stilių ėmė mėgdžioti ne tik šokėjos, bet ir žiūrovės: pirmosios – mokydamosi šokti ant pirštų galų – puantų, antrosios – dėvėdamos drabužius ir darydamos šukuosenas „à la Sylphide". Taglioni atskleidė puantų technikos išraiškos galimybes. Ankstesnės atlikėjos, pavyzdžiui, italų balerina Amalia Brugnoli, šią techniką demonstravo tik kaip akrobatinę įmantrybę. Reikšmingas buvo Taglioni lengvas, lyg be pastangų šokis, plastiški judesiai. Stebint balerinos santūrumą ir kuklumą atrodė, kad ji išties yra efemerinė būtybė, kuriai svetimi žmogaus geiduliai ir aistros.

Baletas *Silfidė* sukūrė naujo tipo heroję. Ji buvo kilusi ne iš antikinio pasaulio deivių, piemenėlių ir nimfų, bet iš nežemiškų folkloro būtybių. Herojės vilkėdavo panašius į Silfidės varpelio formos sijonus, primenančius to laikotarpio iškilmių sukneles su daugybe peršviečiamo muslino sluoksnių. Vėliau šie sijonai prancūzišku žargonu buvo vadinami „tutu". Šis populiarus kostiumas romantiniam baletui ir suteikė „ballet blanc" (baltojo baleto) vardą.

Taglioni viešpatavimo niekas netrikdė iki 1834 m., kada Vienos balerina Fanny Elssler (1810–1884) buvo priimta į Paryžiaus operą. Elssler šokio stilius daug kuo skyrėsi nuo Taglioni. Ji sugebėjo ypač tiksliai ir vikriai atlikti mažus, greitus žingsnelius. Šis stilius buvo pramintas *danse tacquetée*, taip jį atskiriant nuo pakylėto *danse ballonné*, pasižyminčio lengvais šuoliais ir šuoliukais, kuriuos meistriškai buvo įvaldžiusi Taglioni. Nors Operos vadovybė sąmoningai pasirinko Elssler kaip Taglioni kontrastą, ji iki 1836 m. nesukūrė Taglioni Silfidei prilygstančio vaidmens. Tai įvyko Coralli balete *Šlubas*



35 Fanny Elssler gyvybingoji *kačuča* žavėjo visos Europos ir Amerikos žiūrovus. Litografijoje pavaizduota Jeano Auguste'o Barre'o sukurta šios šokėjos bronzinė statulėlė, 1837 m. demonstruota Paryžiaus meno parodoje.

velnias (*Le Diable boiteux*) – Elssler sušoko ispanų *kačučą*. Ispanų šokėjos XIX a. buvo labai populiarios Paryžiuje, Londone ir kituose Europos miestuose. Tarp jų buvo Lola de Valence, kurią XIX a. 7-ajame dešimtmetyje tapė Edouard'as Manet. Nors Elssler nebuvo ispanė, tačiau jos kačuča buvo tokia liepsninga ir gyvybinga, kad poetas Théophile'is Gautier praminė ją pagoniškąja šokėja, o Taglioni – krikščioniškąja. Kaip Camargo ir Sallé, taip Taglioni ir Elssler atstovavo dviem priešingiems, tačiau vienas kitą papildantiems baleto meno aspektams. Jų atvaizdai dažnai tapatinami su geriausiais jų vaidmenimis: Taglioni vaizduojama balto muslino drabužiais, tarsi efemeriškoji Silfidė, Elssler – gundanti ispanų šokėja rožinio atlaso ir juodų nėrinių kostiumu.

Elssler kačučos sėkmė paskatino į baletus įtraukti įvairių tautų šokių. Nenuostabu, kad daugelį šių šokių atlikdavo pati Elssler. Greitai baletuose ji šoko lenkų krakoviaką, italų tarantelą, kitus šokius. Choreografai ir atlikėjai, ieškodami vietos kolorito egzotikos, į baletus entuziastingai įtraukdavo Europos, o kartais ir kitų žemynų tautinius šokius.

Be technikos, Elssler turėjo išskirtinį dramos aktorės talentą. Atlikdama garsiąsias romantinių baletų partijas, savo personažams ji suteikdavo naujų bruožų. Taglioni Silfidės vaidmenį ji papildė draminiu jausmingumu, veržliai ir įtikinamai interpretavo Žizel ir Esmeraldos vaidmenis, nors jie nebuvo jai sukurti.

Žizel (1841), vienintelis romantinio periodo baletas, nuolat statomas iki šių dienų, buvo sukurtas trečiai žymiausiai to meto balerinai Carlottai Grisi (1819–1899). Šio baleto choreografijos autoriai – vyriausiasis Paryžiaus operos baletmeisteris Coralli (ansambliniai šokiai) ir Grisi mokytojas bei gyvenimo draugas Jules'is Perrot (1810–1892), sukūręs Žizel šokius. Perrot buvo puikus šokėjas, dėl savo lengvų šuolių pramintas „oriniu", o *Žizel* atskleidė kitą jo – choreografo talentą.

Balete *Žizel* vietos koloritas ir fantastikos elementai dera su dramine logika. Siužetą sumanė Gautier, kurį įkvėpė vokiečių folkloro istorijos, aprašytos Heinricho Heine's knygoje *Iš Vokietijos* (*De l'Allemagne*). Gautier sužavėjo Heine's pasakojimai apie moteriškas nakties dvasias vilises, kurios verčia vyrus šokti iki išsekimo. Balerina, atliekanti Žizel vaidmenį, galėdavo pasireikšti abiejuose romantinio baleto pamėgtuose pasauliuose. Pirmajame veiksme, kuris vyksta viduramžių kaime ant Reino krantų, Žizel yra paprasta kaimo mergaitė, įsimylėjusi persirengusį valstiečiu didiką Albertą. Sužinojusi apie jo kilmę ir sužadėtuves su didikų sluoksnio mergina, ji išprotėja ir nusižudo mylimojo kardu (kitose versijose jai plyšta širdis). Antrajame veiksme ji pasirodo jau kaip vilisė, bet, kitaip nei kraujo ištroškusios sesės, Žizel nenori keršyti atgailaujančiam Albertui. Jos nemirtinga meilė iki aušros saugo mylimąjį nuo piktdžiugiško vilisių keršto.

Adolphe'o Adamo *Žizel* partitūrai būdingi leitmotyvai buvo reti to meto baletų muzikoje. Adamas labai efektingai juos panaudojo Žizel išprotėjimo scenoje: melodija, skambėjusi pirmųjų nerūpestingų šokių su Albertu metu, kartojasi, kai ji prisimena laimingas praeities akimirkas. Partitūra neįprasta dar ir tuo, kad tai buvo originali, o ne paskolintų melodijų muzika.

Nepaisant Perrot vilčių, *Žizel* sėkmė negarantavo jam nuolatinio posto Paryžiaus operoje, todėl dauguma jo XIX a. 5-ojo dešimtmečio choreografijos darbų buvo sukurti Londone. Žymiausiuose Perrot draminiuose baletuose siužeto veiksmas reiškiamas šokiu, kituose to meto baletuose šito buvo siekiama stilizuota pantomima. *Undinėje* (1843), sukurtoje Friedricho de la Motte'o Fouqué apysakos motyvais, Perrot vaizdžiai perteikė antgamtinio pasaulio keliamus pavojus. Balete vandens nimfa Undinė vilioja savo būsimą mylimąjį





36, 37 *Žizel* 1841 m. sukurta žymiajai balerinai Carlottai Grisi (*kairėje*); libretą sukūrė jos gerbėjas Théophile'is Gautier. Grisi gyveno kartu su šokėju Jules'iu Perrot, padėjusiu sukurti baleto choreografiją; (*dešinėje*) jie pavaizduoti šokantys polką, prie kurios populiarinimo daug prisidėjo.

Mateo prie bedugnės krašto, nuo kurio pati džiugiai nušoka į savo stichiją – jūrą. Vėliau ji įgyja naują priedangą – mirtingą pavidalą, kad ištekėtų už Mateo.

Vienas sėkmingiausių Perrot draminių baletų *Esmeralda* (1844) buvo su- 38
kurtas Victoro Hugo romano *Paryžiaus katedra* (1831) motyvais. Pirmą kartą jis buvo pastatytas Londone (pagrindinę partiją šoko Grisi), vėliau sėkmingai kartojamas Milane ir Sankt Peterburge, tačiau nė karto nerodytas Paryžiuje. Veiksmas vyksta romantizmo dailininkų ir rašytojų pamėgtais viduramžiais. Balete, skirtingai nei Hugo romane, akcentuojamas jaunutės šokėjos čigonės Esmeraldos likimas. Be to, Perrot sukūrė laimingą pabaigą: neteisingai apkaltinta žmogžudyste Esmeralda išteisinama ir išteka už mylimojo – aristokrato Febo de Šatopero.

Perrot taip pat plėtojo kitokio pobūdžio baletą, kuriame akcentuojami ne vaidybos, o choreografijos elementai. Pirmasis šio žanro kūrinys buvo *Pas de quatre*, sukurtas 1845 m. Tai šokių divertismentas, kuriame žymiausios to meto



38 Tuo metu, kai šokėjai vyrai buvo tapę „beišnykstančia rūšimi", Arthuras Saint-Léonas (*centre*) buvo vienas iš keleto, pelniusių pripažinimą. Jules'io Perrot *Esmeraldoje* (1844) dėl jo personažo meilės varžėsi Fler de Li (Adelaide Frassi, *kairėje*) ir čigonė Esmeralda (Carlotta Grisi, su tamburinu).

balerinos Taglioni, Grisi, Fanny Cerrito ir Lucile Grahn galėjo atskleisti savo
talentą. Kai kuriuose vėlesniuose Perrot baletuose irgi nebuvo ryškaus siužeto:
Pario teisme (1846) deivės Taglioni, Cerrito ir Grahn varžėsi dėl piemens Pario
palankumo. Parį vaidino Arthuras Saint-Léonas, vienas iš nedaugelio to meto
vyrų šokėjų, pelniusių žiūrovų pripažinimą. Nors romantiniam baletui netrūko
gerų vyrų solistų (vieni garsiausių iš jų buvo Perrot ir Saint-Léonas), *Pas de*
30 *quatre* parodė, kad publika labiau vertina balerinas. Smuktelėjus šokėjų vyrų
prestižui, vis mažiau vaikinų rinkdavosi šokėjo profesiją. Amžiaus antroje pusėje vyrai iš esmės buvo tik scenos dekoracijos, o jų vaidmenis dažnai kurdavo persirengusios moterys.

Perrot kūryba Londone buvo romantinio baleto plėtros dalis, šiame procese dalyvavo šokėjai ir choreografai. Daugelis žymiausių to meto balerinų daug keliaudavo ir buvo laukiamos visuose Europos kultūros centruose. Teatruose jos šokdavo žymiausius savo repertuaro vaidmenis. Ir Taglioni, ir Elssler nepabūgo

varginančių kelionių į Rusiją, kad galėtų šokti Sankt Peterburgo ir Maskvos scenose. Taglioni pirmą kartą čia apsilankė 1837 m. lydima tėvo, kuris Rusijoje sukūrė jai naujų baletų. Žymiausias buvo *Čigonė* (1838), kuriame ji, mesdama iššūkį Elssler, puikiai atliko panašų į kačučą šokį ir pelnė didelį pasisekimą.

Elssler keliavo ir į rytus, ir į vakarus; 1840–1842 m. ji gastroliavo Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Kuboje. Ji nebuvo vienintelė Europos šokėja, siekusi pripažinimo Amerikoje. Prieš ją ten lankėsi mažesnio ryškumo žvaigždės: Celeste Keppler, žinoma vien Celeste vardu ir atlikusi daugelį Europos romantinio repertuaro vaidmenų; Paulas ir Amalia Taglioni (Marie brolis ir svainė), kurie pirmieji Amerikoje 1839 m. šoko visą autentišką *Silfidės* versiją. Vis dėlto Elssler buvo garsiausia tos epochos balerina, kirtusi Atlantą. Jos pasirodymą galima būtų lyginti su tuo šurmuliu, kurį šiandien sukelia kino filmų ir roko muzikos žvaigždės. Tarp jos gerbėjų buvo rašytojai Ralphas Waldo Emersonas ir Henry Wadsworthas Longfellow.

Tokie choreografai kaip Perrot dažnai buvo kviečiami dirbti įvairių Europos miestų operos teatruose. Čia jie iš naujo statydavo savo žymiuosius spektaklius, dažnai sukurdavo ir naujų. Tuo tarpu vietiniai choreografai savaip interpretuodavo ir statydavo jau pagarsėjusius to laikotarpio baletus, juos keisdami, gerindami. 1843 m. Milane choreografas Antonio Cortesi pastatė išplėstą *Žizel*



39 Augusto Bournonville'io spektakliai supažindino Danijos žiūrovus su romantizmo baletais. Tuometėje litografijoje *Pasakos* (1854) herojus bajoraitis Ove apsuptas pavojingai gundančių elfų mergelių.

versiją, papildydamas baletą seno atsiskyrėlio, padedančio herojei, vaidmeniu, o veiksmo apoteozę nukeldamas į vilisių karalystę.

Nors Paryžiuje ir Londone baleto naujovių buvo daugiau nei kituose Europos miestuose, gana aktyvi veikla vyko ir už šių dviejų centrų ribų. Į Kopenhagą iš Paryžiaus romantinį baletą atvežė iš Danijos kilęs Augustas Bournonville'is (1805–1879). Jis mokėsi ir šoko Paryžiaus operoje, vėliau grįžo į gimtinę užimti Karališkojo teatro direktoriaus posto. Vienas žinomiausių ir dažniausiai ro-
32 dytų Bournonville'io darbų buvo *Silfidės* versija, kurią pirmą kartą jis pastatė 1836 m. pagal naują danų kompozitoriaus Hermano Løvenskjoldo partitūrą. Be to, jis sukūrė nemažai originalių spektaklių. Bournonville'io baletuose demoniškosios romantizmo būtybės yra stipriai pažabotos, jų pavojingi kerai nie-
39 kada nenugali žmonių, gėrio. *Pasakoje* (1854) herojus susipažįsta su miela mergaite, kuri pasirodo besanti pavojinga antgamtinė būtybė. Tačiau išaiškėja, kad ji tėra laumių pagrobtas žmonių vaikas. Mergaitė išblaško elfų jaunuoliui skirtus kerus ir galiausiai yra sugrąžinama į tikruosius namus.

XIX a. baleto pasaulyje ypatingą vietą užėmė ir Milanas. Amžiaus pradžioje garsaus mokytojo ir teoretiko Carlo Blasis (1795–1878) pastangomis „Imperiale Regia Accademia di Danze" tapo viena svarbiausių to meto baleto mokyklų. Čia parengtos balerinos garsėjo puikia šokio technika. Keletas jų, pavyzdžiui, Carolina Rosati (1826–1905) ir Virginia Zucchi (1849–1930), be technikos, turėjo dar ir didelį aktorių talentą. Šios balerinos buvo laukiamos visoje Europoje: Rosati išvyko į Londoną ir šoko Perrot baletuose iki XIX a. 5-ojo dešimtmečio pabaigos; Sofia Fuoco, garsėjusi puantų technika, šoko Paryžiaus operoje. Zucchi padarė puikią karjerą Rusijoje. Ypač didelį pripažinimą ji pelnė šokdama pagrindinį vaidmenį Perrot *Esmeraldoje*. Pierina Legnani (1863–1923) išgarsėjo be sustojimo atlikdama trisdešimt dvi *fouettés* (fuetė – apsisukimus ant vienos kojos). Šis techniškai sudėtingas judesys buvo įtrauktas į Maskvoje Mariaus Petipa pastatytą Čaikovskio baletą *Gulbių ežeras* (1895). Nuo to laiko šis judesys yra vienas balerinos šokio technikos testų.

XIX a. 4-ąjį ir 5-ąjį dešimtmečiais romantinis baletas buvo madingas, jo įtaka stiprėjo. Satyrinėse karikatūrose žymūs to meto politikai buvo vaizduojami kaip nevykusios balerinos. Baletas buvo minimas Charleso Dickenso ir Williamo Makepeace'o Thackeray'aus kūriniuose. Dickensas *Nikolo Niklbio gyvenime ir nuotykiuose* (1839) smulkiai aprašo baletą *Laukinis indėnas ir mergelė*, o Thackeray'aus *Tuštybės mugės* (1847) herojė, šokėjos duktė Bekė Šarp, puotoje taip puikiai šoka valsą, kad „svečiai (...) jai audringai ploja, lyg ji būtų buvusi Noblet ar Taglioni" (prancūzų balerina Lise Noblet buvo dažnai minima





40, 41 Italų balerina Virginia Zucchi (*kairėje*) visoje Europoje garsėjo savo grožiu, aktorės talentu bei virtuozine technika. Jaunutė Giuseppina Bozzacchi (*dešinėje*) atliko Svanildos partiją Arthuro Saint-Léono *Kopelijos* (1870) premjeroje. Ji tragiškai žuvo Prancūzijos–Prūsijos karo metu, neįgyvendinusi savo ir žiūrovų lūkesčių.

Thackeray'aus kūriniuose). Balerinų atvaizdai nuolat pasirodydavo „Punch", „Illustrated London News" ir kitų to meto anglų žurnalų puslapiuose. Prancūzų rašytojo Honoré de Balzaco monumentaliame cikle *Žmogiškoji komedija* tarp veikėjų buvo ir šokėjų.

Amžiaus viduryje romantinio baleto įtaka ėmė mažėti. Baletuose vis dažniau dominavo scenos efektai. Tiesa, scenos triukai efektingai buvo naudojami ir ankstesniuose baletuose, tarp jų *Floroje ir Zefyre* bei *Silfidėje*. Kartais scenos reginys visiškai užgoždavo veiksmą: Josepho Mazilier *Korsaro* (1856) sudėtingas siužetas tik paviršutiniškai atspindėjo Byrono poemą, šis spektaklis labiausiai išgarsėjo savo realistiškomis audros ir laivo sudužimo scenomis.

Paskutinis garsus XIX a. choreografas buvo Arthuras Saint-Léonas (1821– *38*
1870). Būdamas talentingas šokėjas, choreografas ir smuikininkas, jis sukūrė šokio žymėjimo sistemą, vadinamą *stenochoreografija*. Dirbdamas Rusijoje ir Vakarų Europoje, jis praturtino akademinio baleto kalbą liaudies šokių žings-

neliais bei gestais. Balete *Arkliukas Kupriukas*, kurio premjera įvyko 1864 m. Sankt Peterburge, buvo vaizduojami liaudies pasakos herojaus Ivanuškos, laiminčio į nuotakas gražiąją caraitę, nuotykiai. Paryžiaus operoje Saint-Léonas sukūrė žymiausią savo baletą – iki šiol neprarandančią populiarumo *Kopeliją* (1870) pagal Léo Delibes'o partitūrą. *Kopelijos* siužetas paremtas E.T.A. Hoffmanno fantastine pasaka *Smėlio žmogus* (*Der Sandmann*), kuria taip pat pasinaudojo Jacques'as Offenbachas kurdamas operą *Hoffmanno pasakos* (1881). Mergina Svanilda, matydama, kad jos mylimasis Francas merginasi lėlei, apsimeta mechanine lėle. Apgavystė suklaidina ir lėlės kūrėją dr. Kopelijų, kuris patiki, kad lėlė atgijo. Baletas baigiamas Svanildos ir Franco vestuvių divertismentiniais šokiais, kuriuose Saint-Léonas akcentavo šokio judesius, o ne draminį pradą.

Netrukus po baleto premjeros kilo Prancūzijos–Prūsijos karas. Tais metais
41 mirė Saint-Léonas bei šešiolikmetė Svanildos vaidmens atlikėja milanietė Giuseppina Bozzacchi. Saint-Léono vietą Paryžiaus operoje užėmė Louis Mérante'as, kompetentingas, bet blankus choreografas. Operos scenoje dominavo italų balerinos; garsiausia iš jų buvo Carlotta Zambelli (1875–1968), nepaprastai žavi išskirtinės technikos šokėja. Iš šokėjų vyrų tuo metu Operoje buvo žinomas tik Miguelis Vasquezas.

To laikotarpio baletą savo piešiniais ir tapyba įamžino prancūzų dailininkas Edgaras Degas. Jis vaizdavo šokėjus šokių pamokose, repeticijose ir vaidinimų metu. Daugiausia jo paveiksluose – moterų šokėjų, tačiau galima pastebėti ir vyrų: šokio pedagogų, baletmeisterių – Mérante'ą, senstelėjusį Perrot. Išskyrus keletą išimčių (tarp jų – vienuolių baletas iš *Robero Velnio*), Degas retai nurodydavo, kurį baletą vaizduoja, nes jį labiau domino spalvų deriniai,
2 kompozicija, forma nei Operos spektaklių kronika. Tačiau Degas paveikslai gyvai perteikia Paryžiaus operos 1860–1900 m. atmosferą.

Paskutiniame amžiaus ketvirtyje buvo atsisakoma romantizmo periodo baletui būdingo poetiškumo, emocijų, jausmingumo. Daug dėmesio buvo skiriama technikos virtuoziškumui bei reginio vizualiam įspūdžiui. Šie bruožai vyravo Luigi Manzotti (1835–1905) baletuose, kurie buvo statomi daugelyje Europos miestų, taip pat ir Londone, Paryžiuje bei gimtajame choreografo Milane. Geriausias jo kūrinys *Pakilimas* (*Excelsior*; 1881) šlovino didžiuosius žmonijos technikos laimėjimus: elektros išradimą, telegrafo sukūrimą ir pirmojo garlaivio pasirodymą.

Amžiaus pabaigoje Vakarų Europoje pasireiškė baleto nuosmukis. Garsieji romantizmo epochos choreografai jau buvo mirę, o naujų talentų, kurie būtų



42 XIX a. žiūrovai mėgavosi Luigi Manzotti *Pakilimo* (*Excelsior*, 1881) įspūdinga pompastika, gausybe veikėjų ir statistų, prabangiu scenovaizdžiu bei kostiumais. Civilizacija spektaklyje vaizduojama kaip Šviesos ir Tamsos kovos rezultatas.

galėję užimti jų vietą, dar nebuvo. Atrodė, kad išblėso baleto kūrybinės galios, žiūrovai nebelaikė jo rimtu meno žanru, kaip tai buvo 4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiuose. Iš tiesų balete pasireiškė visi nuo išsekimo žūvančio meno simptomai.



Kristalizacija ir fermentacija Rusijoje

Rusų baletas: šitie žodžiai XX a. 2-ajame–4-ajame dešimtmečiais turėjo magišką poveikį plačiajai publikai. Net šiandien jie kelia teatrinį jaudulį. Rusų šokėjai Vaslavas Nižinskis, Ana Pavlova tapo legendomis, o rusų, kaip ypač talentingų šokėjų tautos, įvaizdį sustiprino šių dienų šokėjų Rudolfo Nurejevo, Natalijos Makarovos ir Michailo Baryšnikovo talentas. 4-ajame dešimtmetyje gyvavo visuotinis įsitikinimas, kad tik rusai gali būti puikūs baleto šokėjai.

Vakaruose rusų baletas buvo žinomas kaip naujas reiškinys, atsiradęs XX a. pradžioje. Iš tikro rusų baleto istorija siekia ankstesnius laikus. Pirmą kartą baletas buvo parodytas XVII a. caro Aleksejaus dvare. Pirmąją profesionalaus šokio mokyklą 1738 m. įkūrė prancūzas Jeanas Baptiste'as Landé, o 1756 m., kai Imperatoriškasis teatras tapo valstybės institucija, baletas buvo viena jos grandžių. Daugelis kviestinių užsienio menininkų sustiprino Sankt Peterburgo ir Maskvos, dviejų pagrindinių Rusijos kultūros centrų, baletą. XVIII a. Hilverdingas ir Angiolini atvežė *ballet d'action.* Didelot, dirbęs Rusijoje XIX a. pradžioje, parengė dirvą romantiniam baletui. Jo *Kaukazo belaisvyje* (1823), kurį sukurti įkvėpė to paties pavadinimo rusų poeto Aleksandro Puškino poema, buvo panaudoti čerkesų liaudies šokiai, žaidimai, kovos elementai. Rusijoje šoko Taglioni ir Elssler, Imperatoriškajame teatre šoko ir kūrė choreografiją Perrot ir Saint-Léonas. Pastarasis ypač didžiavosi savo baletu *Arkliukas Kupriukas* (žr. p. 58), kuriame panaudojo rusų šokių motyvų.

Nors vietinių talentų netrūko, iki XX a. rusų šokėjus ir choreografus nustelbdavo užsienio menininkai. Pirmasis žinomas rusų choreografas Ivanas Valberchas (1766–1819) baletuose vaizduodavo paprastus žmones savoje aplinkoje. Jo baletas *Naujoji herojė, arba moteris kazokė* (1812) buvo sukurtas pagal Napoleono karo herojės Nadeždos Durovos gyvenimo istoriją. Patriotizmas įkvėpė Adamą Gluškovskį (1793–apie 1870) į savo baletus įtraukti rusų liaudies šokių, naudoti tautinius kostiumus. Savo pirmąjį baletą *Ruslanas ir Liudmila* (1821) jis sukūrė Puškino poezijos motyvais.

Tarp daugelio puikių šokėjų, baigusių Imperatoriškąją baleto mokyklą, buvo Avdotija Istomina (1799–1848). Ji atliko pagrindinį moterišką vaidmenį Didelot balete *Kaukazo belaisvis.* Ja savo poemoje *Eugenijus Oneginas* žavėjosi

43 Michailo Fokino balete *Rožės sapnas* (1911) Rožės dvasia (Vaslavas Nižinskis) švelniai įsibrauna į grįžusios iš savo pirmojo pobūvio jaunos merginos (Tamara Karsavina) sapną. Šis baletas buvo viena didžiausių Diagilevo trupės sėkmių.

ir Puškinas. Talentinga šokėja ir aktorė Jelena Andrejanova (1819–1857) – pirmoji rusų balerina, sukūrusi Žizel vaidmenį. Ji šoko pagrindines partijas ir kituose Rusijoje pastatytuose romantiniuose baletuose. Nadežda Bogdanova ir Marta Muravjova XIX a. viduryje šoko Vakarų Europos teatruose ir sulaukė didesnio pasisekimo nei gimtinėje, kurioje labiau buvo garbinamos užsienio balerinos.

Antroje XIX a. pusėje Rusija šokio pasaulyje nebuvo lyderė, tačiau per du dešimtmečius – nuo 1890 iki 1910 metų – situacija pasikeitė. Tai sutapo su klasikinio baleto suklestėjimu, kai reikšmingiausius spektaklius sukūrė prancūzų kilmės choreografas Marius Petipa (1818–1910). Tai buvo ir naujo požiūrio į choreografiją pradžia. Jį propagavo rusas Michailas Fokinas (1880–1942), vėliau Vakaruose išgarsėjęs Michelio Fokine'o vardu. Petipa išlaikė aukštą rusų baleto lygį tuo metu, kai Vakarų Europoje jis merdėjo; Fokino primygtinai siūlomos reformos suteikė baletui naujų impulsų. Šių dviejų menininkų idėjų perimamumas – tai nelyginant estafetės perdavimas iš baleto gimtinės Prancūzijos į jo atgimimo šalį Rusiją.

Terminas „klasikinis baletas" dažniausiai siejamas su baletais *Miegančioji gražuolė* ir *Gulbių ežeras*. Jo choreografija akcentuoja tokias meno vertybes kaip aiškumas, harmonija, simetrija ir tvarka. Akademiniame balete didelis vaidmuo skiriamas šokio technikai, griežtai laikomasi klasikinio baleto taisyklių. Nors emocinio turinio neatsisakoma, jis paprastai yra antraeilis dalykas. Didžiausi Petipa choreografijos laimėjimai – išradingumas bei įvairovė; dėmesį formai jis pavertė bruožu, galinčiu patraukti ir išlaikyti žiūrovų susidomėjimą. Būdamas nepaprastai produktyvus choreografas, Petipa dažnai sukurdavo „atsarginių" epizodų, kurie, reikalui esant, galėjo būti panaudoti kituose spektakliuose.

Klasikiniam baletui būdingą tvarką akivaizdžiai demonstruoja *pas de deux*, kurie Petipa baletuose turėjo griežtą struktūrą: po įžanginio balerinos ir jos partnerio *adagio* (dueto) kiekvienas partneris atlikdavo solo variacijas. Finale abu šokėjai vėl susieidavo kodoje, kurią lydėdavo ir pirotechnikos efektai. *Pas de deux* šokyje balerina būdavo dėmesio centre, o vyro pagrindinė funkcija buvo padėti partnerei ir atskleisti jos grožį.

Petipa baletuose klasikinius šokius dažnai keisdavo charakteriniai – stilizuoti įvairių kraštų liaudies šokiai, kurie buvo populiarūs romantizmo epochoje. Šie šokiai retai kada būdavo autentiški. Folkloro elementai atliekami švelniau ir plastiškiau, nenusižengiant akademinio baleto taisyklėms, tempiant kojos keltį, suapvalinant rankų judesius.

Petipa atvyko į Sankt Peterburgą 1847 m. Nors į Imperatoriškąjį teatrą buvo kviečiamas kaip šokėjas, jau turėjo ir choreografo patirtį. 1849 m. gruodį baletmeisterio pareigas Sankt Peterburge perėmė Perrot, ir Petipa atliko pagrindinius vaidmenis daugelyje jo garsių draminių baletų, tarp jų *Esmeraldoje* ir *Fauste*. Taip pat Petipa padėjo atnaujinti keletą baletų: 1850 m. pagal Perrot nurodymus pastatė *Žizel*, tiesa, perkurdamas antrojo veiksmo vilisių šokį. Dar didesnius pakeitimus 1884 m. padarė *grand pas de Wilis* šokiuose.1859 m. Imperatoriškajame teatre* Perrot pakeitė Saint-Léonas. Kitaip nei Perrot, jis daugiau dėmesio skyrė šokiui.Ypač jam sekėsi kurti solistams. Liaudies šokiai jam dažnai būdavo naujų žingsnelių ir judesių šaltinis. Iš Sant-Léono baletų Petipa patyrė, kokia reikšminga choreografijai įvairovė.

Petipa savo pirmąjį sėkmingą baletą – *Faraono duktė* sukūrė 1862 m., baletmeisterio pareigas einant Saint-Léonui. Šią fantaziją apie Senovės Egiptą paskatino Gautier *Mumijos romanas* (*Le Roman de la Momie*). Faraono dukterį Aspiciją šoko italų balerina Carolina Rosati, tuo metu jau bebaigianti savo karjerą, anglų lordo Vilsono vaidmenį kūrė pats Petipa. Apsvaigęs nuo opiumo lordas Vilsonas sapnuoja, kad jis – egiptiečių jaunuolis Ta-Horas, kuris, išgelbėjęs Aspiciją nuo liūto, pelno jos meilę. Tačiau jų sąjungą sutrikdo nutrūkęs sapnas. Be draminių scenų, balete buvo daug grynai šokio pasažų, pavyzdžiui, didžiųjų pasaulio upių šokių divertismentas. Tokių divertismentų būdavo daugelyje Petipa baletų. Juose rusų šokėjai galėdavo pademonstruoti savo talentą, nes pagrindiniai vaidmenys dažniausiai būdavo skiriami kviestiniams užsienio menininkams.

Būdingas to laikotarpio Aspicijos kostiumas buvo sijonėlis, puoštas egiptietiškais ornamentais, tradicinė šukuosena ir papuošalai. Sijonėlis, kiek trumpesnis nei Taglioni laikais, buvo tapęs balerinos uniforma, jos statuso išraiška; jis buvo dėvimas nepriklausomai nuo krašto ar mados; kartais, atsižvelgiant į nacionalinį koloritą ar vaizduojamą laikotarpį, buvo šiek tiek pakeičiamos puošybos detalės. Visa tai vėliau tapo vienu Fokino reformos taikinių. Tuo tarpu kordebaleto šokėjai dėvėdavo autentiškesnius laikotarpio kostiumus; tam tikros pažangos buvo ir baleto scenografijoje.

Petipa balete *Bajaderė* (1877) pagal indų poeto Kalidasos pjesę *Šakuntala* šventyklos šokėją Nikiją iš pavydo nužudo radžos duktė. Spektaklyje charakte-

* Kitoje literatūroje šis teatras vadinamas Marijos teatru. 1935 m. jam buvo suteiktas Leningrado Kirovo operos teatro vardas. Dabar jis – vėl Sankt Peterburgo Marijos teatras.

riniai – indų katako mokyklos šokiai dera su klasikinio šokio scenomis. Ketvirtajame „Šešėlių karalystės“ veiksme apsvaigęs nuo opiumo Soloras sutinka Nikijos viziją. Ankstesniuose baleto veiksmuose ryški vietos kolorito nuotaika, emocinė įtampa, o šiame paveiksle šokėjos, vilkinčios vienodomis baltomis pūstomis suknelėmis, klasikinio baleto judesiais kuria nerealaus pasaulio įvaizdį. Solorui Nikija tėra jo paties sąžinės graužimo ir ilgesio vizija. Šioje scenoje nėra veiksmo, bet žiūrovą jaudina choreografija ir muzika, scenos įtaigumas išliko, nors baleto draminės scenos dabar atrodo pasenusios.

XIX a. 9-asis dešimtmetis Rusijoje – baleto pakilimo metai. Prie to ypač
40 prisidėjo italų balerina Virginia Zucchi. Jos išskirtinis aktorės talentas buvo lyginamas su dramos aktorių Sarah Bernhardt ir Eleonoros Duse kūryba. Ypač ji buvo nuostabi baletuose *Esmeralda* ir Hippolyte'o Monplaisiro *Brahmoje* – istorijoje apie vergę mergaitę, tampančią induistų dievo Brahmos mylimąja jo kelionės žemėje metu. Be to, Zucchi buvo talentinga komiškų vaidmenų atlikėja, sugebėjusi žavėti publiką ir paprastesniuose kūriniuose, pavyzdžiui, balete *Tuščias atsargumas* (*La Fille mal gardée*) ir *Kopelijoje*. Jos šokis žadino daugelio menininkų domėjimąsi baletu. Vėliau jie padėjo formuoti XIX a. pabaigos – XX a. pradžios rusų baletą. Tarp tokių menininkų buvo ir jaunas dailininkas Aleksandras Benois (1870–1960), tapęs svarbia figūra kuriant Sergejaus Diagilevo rusų baleto trupę.

Imperatoriškojo teatro direktorius Ivanas Vsevoložskis, atsižvelgdamas į publikos domėjimąsi baletu, užsakė baleto partitūrą Piotrui Čaikovskiui, kuris jau buvo išgarsėjęs kompozitorius. Vsevoložskis pasirinko *Miegančiosios gražuolės* pasaką, kuri turėjo tapti savotiška duokle Liudviko XIV epochai. Čaikovskiui savo sumanymą jis parėmė Rameau ir Lully autoritetais. Tuo metu baleto partitūras kurdavo nežymūs autoriai, kurie dažniausiai laikydavosi tikslių choreografo nurodymų. Petipa taip pat pateikė Čaikovskiui išsamų scenarijų, kuriame buvo nurodytas kiekvienos scenos muzikos tempas, trukmė ir nuotaika. Tačiau Čaikovskis peržengė Petipa scenarijaus rėmus ir sukūrė simfoninei muzikai prilygstančią partitūrą.

Miegančiosios gražuolės, pirmą kartą atliktos 1890 m., siužetas parašytas pagal žinomą Charles'io Perrault pasaką. Šis siužetas ir muzika leido pasireikšti subtiliausiems choreografo Petipa bruožams, kurti šokius, kurie atskleidė akademinio baleto technikos privalumus. Spektaklyje pantomimos scenas keitė šokiai, išreiškiantys veikėjų emocijas. Šokių gausybė ir įvairovė leido pasireikšti kiekvienam trupės artistui. Baleto prologe – princesės Auroros krikšto scenoje – šešios fėjos, teikdamos dovanas, šoka skirtingas variacijas. Prologo pabai-



44 Marius Petipa *Miegančiojoje gražuolėje* (1890) sukūrė keletą nepaprasto grožio solo partijų. Tarp jų buvo Fler de Farin fėjos šokis, kurį atliko Marie Anderson (*centre*). Šokio abstraktumas leido laisvai keisti jo pavadinimus; kitos trupės šį solo vadino „Vyšnios žydėjimu“, „Užburtais sodais“, „Garbe“ ar „Kilniadvasiškumu“.

goje piktoji fėja Karabosa prakeikia Aurorą, o geroji Alyvų fėja sušvelnina mirtiną prakeiksmą išpranašaudama herojei užburtą miegą.

Pirmojo veiksmo choreografinė kulminacija – šešiolikmetės Auroros ir keturių princų *adagio*. Šokyje vyraujanti atitiudo poza (ji primena arabeską, tik viena koja sulenkta per kelį) rodo didėjantį jaunos mergaitės pasitikėjimą savimi. Šis veiksmas irgi dramatiškas, nes Aurora, įsidūrusi į pirštą, kartu su dvariškiais užmiega šimto metų miegu. Antrojo veiksmo Vizijos scenoje Alyvų fėja princui Dezirė parodo Auroros viziją, tačiau šokėjų kordebaletas neleidžia princui pasivyti princesės. Paskutiniame veiksme Aurorai pabudus, įtampa atslūgsta. Jaunųjų vestuvės baigiamos pasakų herojų Batuoto katino ir Katytės, Raudonkepuraitės ir Vilko, Mėlynojo paukščio ir princesės šokiais. Didžiojoje *pas de deux* Aurora spinduliuoja subrendimu, džiaugsmu, meile.

Premjeroje Aurorą šoko italų balerina Carlotta Brianza, princą Dezirė – Pavelas Gerdtas, rusų solistas, pasižymėjęs vyriška elegancija ir kilnumu. Italų šokėjas Enrico Cecchetti šoko du vaidmenis: fėją Karabosą (persirengęs) ir Mėlynąjį

45 (*kitame puslapyje*) Šiuolaikiniai choreografai bando naujai interpretuoti Levo Ivanovo *Spragtuką*, dažnai išryškindami baisiąsias ar erotiškąsias šios fantazijos detales. Rudolfo Nurejevo 1967 m. redakcijoje malonūs pokylio dalyviai herojės košmare virsta gąsdinančiais šikšnosparniais.





paukštį. Petipa duktė Marie šoko Alyvų fėją; tuo metu tai buvo labiau vaidybinis personažas.

Miegančioji gražuolė patiko žiūrovams, ir Vsevoložskis užsakė Čaikovskiui antrojo baleto partitūrą. Tai buvo *Spragtukas* (1892), kuris rėmėsi Alexandre'o Dumas tėvo adaptuota Hoffmanno pasakos *Spragtukas ir Pelių karalius* versija. Dramatiškajame pirmame veiksme mažoji Klara padeda Spragtukui (kuris iš tiesų yra užburtas princas) laimėti mūšį prieš peles, ir jis pakviečia ją keliauti į Saldumynų karalystę. Antrą veiksmą sudarė Saldumynų fėjos, kurią šoko kviestinė italų menininkė Antonietta dell'Era, ir jos pavaldinių, atliekančių ispanų, arabų, kinų šokius, divertismentas. Petipa susirgo dar prieš pradėdamas kurti šį baletą, ir darbas buvo patikėtas jo padėjėjui Levui Ivanovui (1834–1901). Ivanovas, sukūręs Soloro vaidmenį *Bajaderėje*, turėjo neeilinių muzikinių gabumų, įskaitant ir atmintį, kurios dėka galėdavo atlikti kompoziciją vieną kartą išgirdęs muziką. *Spragtuke*, geriausiame Ivanovo darbe, buvo pasiekta vadinamojo šokio simfonizmo, kai emocijos išreiškiamos vien klasikiniu šokiu, nesinaudojant siužetu ar pantomima. Iš visų *Spragtuko* šokių geriausias buvo Snaigių valsas – Klaros ir princo kelionė apsnigta žeme; ši choreografija, sukelianti vėjo blaškomų snaigių įspūdį, taip žavėdavo, jog gerbėjai sėsdavo į viršutinius teatro balkonus, kad geriau matytų šokio piešinį.

1895 m. Ivanovas ir Petipa bendradarbiavo kurdami *Gulbių ežerą*, baletą pagal trečią garsią Čaikovskio partitūrą. Šis baletas buvo pastatytas 1877 m. Maskvoje, tačiau dėl blankios Juliaus Wenzelio Reisingerio choreografijos nesulaukė didesnio pasisekimo. 1895 m. spektaklyje, jau po Čaikovskio mirties, buvo padaryta scenarijaus ir partitūros (padėjo kompozitoriaus brolis Modestas) pakeitimų. Balete, kurio siužetas rėmėsi plačiai paplitusiu folkloro motyvu apie mergeles, paverstas gulbėmis, buvo vaizduojama pasmerkta princo Zygfrido ir gulbių karalienės Odetos meilė. Piktas burtininkas Rotbartas, kurio kerai kausto Odetą, pastūmėja Zygfridą sulaužyti ištikimybės priesaiką – supažindina jį su apsimetėle Odilija (paprastai šį vaidmenį atlieka Odetą šokanti balerina). Burtai išsisklaido tik tada, kai Zygfridas paaukoja save dėl Odetos, su kuria susieina mirdamas.

Pirmo ir trečio baleto veiksmų, vykstančių Zygfrido ir jo motinos rūmuose, choreografiją sukūrė Petipa. Ivanovas buvo atsakingas už magiškus antrą ir ketvirtą veiksmus prie ežero, kuriuose Odeta ir jos palydovės mergelės-gulbės naktį virsta žmogiškomis būtybėmis. Nors Petipa šokiai buvo įvairūs ir spalvingi, ypač charakteriniai trečio veiksmo puotos šokiai, Ivanovo meistriškai sukurti mergelių-gulbių ansamblio šokiai geriau perteikė aistringą Čaikovskio muzikos

dvasią. Antro veiksmo Odetos ir Zygfrido duete, išgarsėjusiame kaip Baltosios gulbės *pas de deux*, jis atsisakė tradicinės Petipa *pas de deux* formos ir sukūrė ilgesnį *adagio*.

Poetiškoji Baltosios gulbės scena buvo ryški priešybė Petipa trečio veiksmo Juodosios gulbės *pas de deux*, kuriame kerinti Odilija, simboliškai vilkinti juodą kostiumą, sužavi Zygfridą savo virtuoziškumu. Siekdamas efekto, Petipa panaudojo trisdešimt dvi fuetė, kurių garsioji atlikėja balerina Pierina Legnani suteikė šiam virtuoziniam judesiui dramatizmo; antra vertus, jis buvo labai artimas cirko triukams. Nors Juodosios gulbės *pas de deux* choreografija buvo artimesnė Legnani itališkajai mokyklai, ji taip pat gerai jautėsi atlikdama ir subtilesnį Odetos vaidmenį. Dvigubas Odetos–Odilijos vaidmuo lieka vienas geidžiamiausių ir tuo pat metu sunkiausių klasikinio repertuaro vaidmenų.

Šie trys Čaikovskio baletai – *Miegančioji gražuolė*, *Spragtukas* ir *Gulbių ežeras* – turėjo ilgalaikį pasisekimą scenoje. Daugybė šokėjų pagarsėjo atlikdami vieną ar kitą šių baletų svarbiausią vaidmenį, dar daugiau įgijo vertingos patirties iš mažesnių vaidmenų. *Spragtukas* daugelyje miestų tapo Kalėdų vaidinimu, ne vienam vaikui suteikdamas progą pirmą kartą šokti scenoje.



46 *Gulbių ežero* (1895) premjeroje Sankt Peterburge princą Zygfridą šoko penkiasdešimtmetis Pavelas Gerdtas (*dešinėje*). Dėl to buvo sugalvotas princo draugo Beno vaidmuo, kad partneris galėtų padėti balerinai.





47 (*kairėje*) Léono Baksto *Šecherazadai* (1910) sukurtas scenos ir kostiumų dizainas paskatino naują drabužių ir dekoracijų mados kryptį. Ypač buvo mėgdžiojami jo intensyvūs, primenantys brangakmenių spalvas atspalviai: šioje scenos dekoracijoje matyti tipiškas žalios ir mėlynos spalvų derinys.

48 (*viršuje*) Baksto sukurtas Nižinskio kostiumo *Fauno popietei* (1912) eskizas atspindi vangią, svajingą baleto nuotaiką.

Nors Petipa ir Ivanovas įrodė klasikinio baleto įtaigą ir meninį išraiškingumą, XX a. pradžios rusų balete ryškėjo pastangos atsisakyti formalizmo. Aleksandrui Gorskiui (1871–1924), reikšmingiausius savo kūrinius sukūrusiam Maskvoje, didelės įtakos turėjo Maskvos Konstantino Stanislavskio teatras, kuriame buvo siekiama kurti artimesnę gyvenimui dramos formą. Gorskis mėgino Stanislavskio metodus pritaikyti baletui: jo *Don Kichoto* (1900) redakcijoje kiekvienas trupės narys turėjo savo užduotį ir tikslą. Kaip ir *Esmeralda*, Gorskio *Gudulos duktė* (1902) buvo kuriama Hugo *Paryžiaus katedros* motyvais, tik Gorskis atmetė Perrot baleto laimingą pabaigą. Jo Esmeralda, kaip ir Hugo herojė, neišvengė bausmės už nusikaltimą, kuriuo buvo neteisingai apkaltinta: įspūdinga baleto pabaiga – jos lėtas ėjimas į ešafotą, paskutinis pasimatymas su seniai prarasta motina Gudula ir pašėlusios minios pastangos ją išvaduoti.

Gorskio eksperimentai paskatino Michailo Fokino, 1898 m. baigusio Imperatoriškąją baleto mokyklą, kūrybą. Fokinas kritikavo aklą prisirišimą prie baleto tradicijų, kaip antai labai stilizuotą ir dirbtinę pantomimą, nesuprantamą didžiumai žiūrovų, įprastą balerinos kostiumą – pūstą sijoną ir puantus – kietanosius batelius. Nors Fokinas nesiūlė visiškai atsisakyti akademinio baleto technikos, nes laikė ją vienintele trenažo forma, suteikiančia šokėjui ištvermės ir įvairiapusiškumo, jis buvo įsitikinęs, kad choreografas gali apsieiti be jos, jei to nereikalauja baleto tema. Puantų techniką daugeliu atvejų jis laikė nepriimtina ir pakeisdavo ją savo sukurtomis įvairių laikotarpių koncepcijomis bei charakteriniais šokiais.

Fokinas matė šokant Isadorą Duncan, kai ji 1904 m. pirmą kartą lankėsi Rusijoje (žr. p. 90). Nors gyvenimo pabaigoje choreografas neigė jos įtaką savo kūrybai, tai galėjo paskatinti jį eksperimentuoti kuriant laisvesnes rankų ir kūno pozicijas. Didžioji dalis ankstyvosios Fokino choreografijos buvo sukurta studentų ir labdaros vaidinimams. Pirmasis jo baletas *Akidas ir Galatėja*, parodytas per studentų vaidinimą 1905 m., buvo sukurtas graikiškais motyvais ir asocijavosi su Duncan šokiais. Spektaklyje buvo įgyvendinta mėgstama Fokino teorija, kad kiekvienam baletui reikia kurti naują, jam tinkamą šokio stilių. Pavyzdžiui, faunų šokyje vietoje akademinės technikos choreografas panaudojo akrobatiką. Tarp faunus vaidinusių vaikinų buvo Vaslavas Nižinskis, jau pasižymėjęs savo neeiliniais gabumais.

Eunikėje (1907) Fokinas toliau plėtojo technikos ir kostiumo reformas. Savo choreografiją grįsdamas graikų vazų tapybos ir egiptiečių skulptūros tyrinėjimais, jis vengė virtuoziškų žingsnelių – piruetų, antreša. Kadangi Imperato-



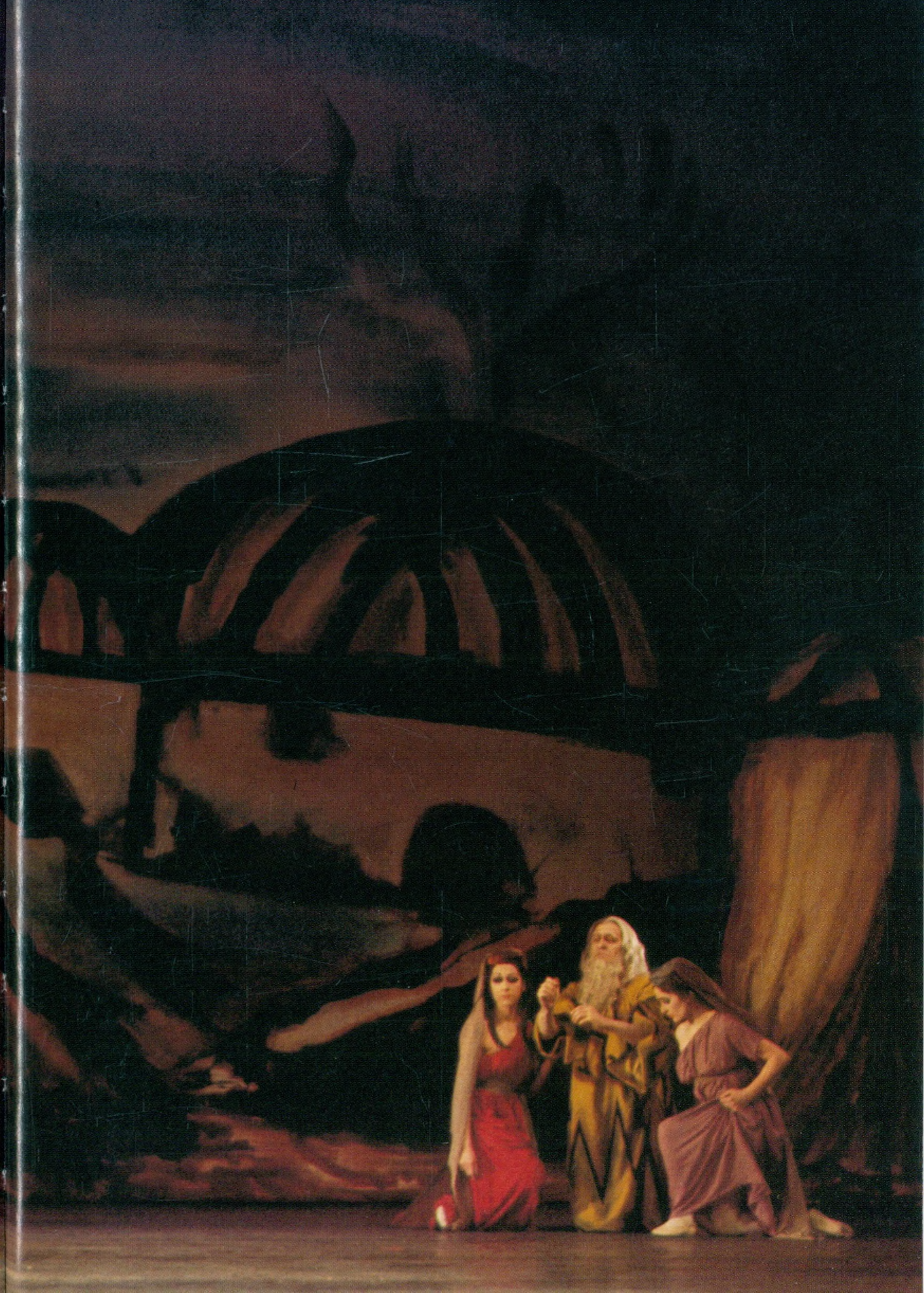
49 *Silfidės* (1909), neabejotinai pats populiariausias Fokino baletas, buvo atliekamas viso pasaulio baleto trupių. Rankų judesių ir viršutinės kūno dalies plastiškumas kartais priskiriamas Isadoros Duncan šokio stiliaus įtakai. Karsavina stovi dešinėje priešais grupę.

riškajame teatre šokėjams nebuvo leidžiama scenoje pasirodyti basiems, kaip jis buvo sumanęs, jie mūvėjo aptemptomis kojinėmis su išpaišytais kojų pirštais. Kylanti Imperatoriškojo teatro žvaigždė Ana Pavlova atliko Septynių skraisčių šokį.

Fokino *Šopeniana* (1907) iš pradžių buvo draminiai arba charakteriniai šokiai, atliekami pagal Fryderyko Szopeno fortepijoninius etiudus. Vėlesnės šio Fokino baleto redakcijos perlas buvo Pavlovos, vilkėjusios ilgą baltą suknelę, atliekamas valsas. Jos kostiumą pagal litografijoje vaizduojamą Taglioni Silfidę sukūrė Léonas Bakstas (1866–1924), vėliau tapęs pagrindiniu Diagilevo rusų baleto trupės dailininku. 1908 m. pagal Szopeno kūrinių ištraukas šoko moterų, dėvinčių vienodas baltas sukneles, kordebaletas; Nižinskis buvo vienintelis šokėjas vyras, kuris svajingai šoko tarp jų. 1909 m. baletas Taglioni garbei buvo pavadintas *Silfidės*. Neturintis siužeto baletas žadino poetinio susimąstymo nuotaiką.

50 (*kitame puslapyje*) Įžanginėje George'o Balanchine'o baleto *Sūnus paklydėlis* (pirmą kartą atlikto 1929 m.) scenoje maištingasis Sūnus paklydėlis (Rudolfas Nurejevas) palieka tėvą ir seseris. Tai buvo viena paskutinių Diagilevo sėkmių. Iki šiol naudojamos pirmosios Georges'o Rouault sukurtos scenos dekoracijos, primenančios žėrintį vitražą.





1907 m. Fokinas susipažino su Aleksandru Benois. Šis pasiūlė scenarijų baletui *Armidės paviljonas* (*Le Pavillon d'Armide*), o choreografiją sukūrė Fokinas. Tapytojas Benois, gyvai besidomintis visais meno žanrais, supažindino Fokiną su Sergejumi Diagilevu (1872–1929), kuris planavo rusų operos ir baleto gastroles Paryžiuje. Diagilevas į baleto pasaulį atėjo vėliau, pirmiausia išgarsėjęs kaip reikšmingų dailės parodų Rusijoje ir Vakarų Europoje organizatorius bei periodinio leidinio „Mir iskustva" (Meno pasaulis), kurį pats įkūrė 1898 m., redaktorius. Kurį laiką jis dirbo Imperatoriškajame teatre kaip ypatingų misijų patikėtinis. Viena šių užduočių buvo Imperatoriškojo teatro kronikos, kuriai jis suteikė nepaprastai gražią formą, leidimas. Pirmoji Diagilevo organizuota rusų meno paroda Paryžiuje 1906 metais buvo taip gerai sutikta, kad po metų jis surengė rusų muzikos koncertus, o 1908 m. pristatė Modesto Musorgskio operą *Borisas Godunovas*. Benois, kuriam baleto aistrą įkvėpė Virginia Zucchi, įtikino Diagilevą, kad ir rusų baletas yra vertas Vakarų publikos dėmesio.

Susižavėjęs pažangiomis Fokino idėjomis, pirmajam Rusų baleto trupės (Ballets Russes) sezonui Diagilevas priėmė jį vyriausiuoju choreografu, o trupę subūrė iš Sankt Peterburgo ir Maskvos imperatoriškųjų teatrų šokėjų. Be to, į šį projektą jis įtraukė keletą rusų dainininkų, tarp jų bosą Fiodorą Šaliapiną, kuris išgarsėjo *Borise Godunove*, ir Maskvos Didžiojo teatro operos chorą. Ambicingo Diagilevo sumanymo Imperatoriškasis teatras finansiškai neparėmė, ir jis buvo priverstas ieškoti privačių rėmėjų pagalbos Prancūzijoje.

1909 m. Rusų baleto trupė kaip gaivaus oro gūsis įsiveržė į Paryžių. Išblėsęs Vakarų Europos baletas negalėjo nieko panašaus pasiūlyti. Pagrindinės trupės balerinos buvo Tamara Karsavina (1885–1978), nepaprasto grožio ir intelekto šokėja, bei Pavlova (1881–1931), kurios plastiškas šokis buvo kupinas dramos liepsnos. Paryžiaus publiką, seniai pamiršusią, koks geras gali būti vyrų šokis, pakerėjo Nižinskis (apie 1889–1950) ir Adolfas Bolmas (1884–1951). Legendinis Nižinskio lengvumas bei sugebėjimas „pleventi" ore atsiskleidė per pirmąjį sezoną Vakaruose Fokino balete *Armidės paviljonas* ir Petipa Mėlynojo paukščio *pas de deux* iš *Miegančiosios gražuolės*. Fokino sukurti polovièčių šokiai Aleksandro Borodino operos *Kunigaikštis Igoris* trečiame veiksme tapo žymiausiu Bolmo vaidmeniu: jo karių vadas spinduliavo iki tol nežinomu Paryžiaus baletui vyriškumu ir nirtulinga jėga.

Į 1909 m. sezoną buvo įtrauktos ir poetiškosios Fokino *Silfidės*. Nors jos buvo šiltai sutiktos, įžvalgusis Diagilevas iš karto suprato, kad publikai reikia tokių kūrinių kaip *Kleopatra*, kuri buvo perdaryta iš Fokino baleto *Egipto nak-*





51, 52 Rusų baleto trupė buvo daugelio menininkų įkvėpimo šaltinis: Rodino sukurta bronzinė Nižinskio statulėlė (1912) perteikia kažkokį lemtingą, nežemišką šokėjo talentą. Adolfui Bolmui, atvirkščiai, buvo būdinga nuožmi vyriška jėga: čia jis atlieka savo žymiausią – karių vado vaidmenį Fokino poloviečių šokiuose operoje *Kunigaikštis Igoris* (1909).

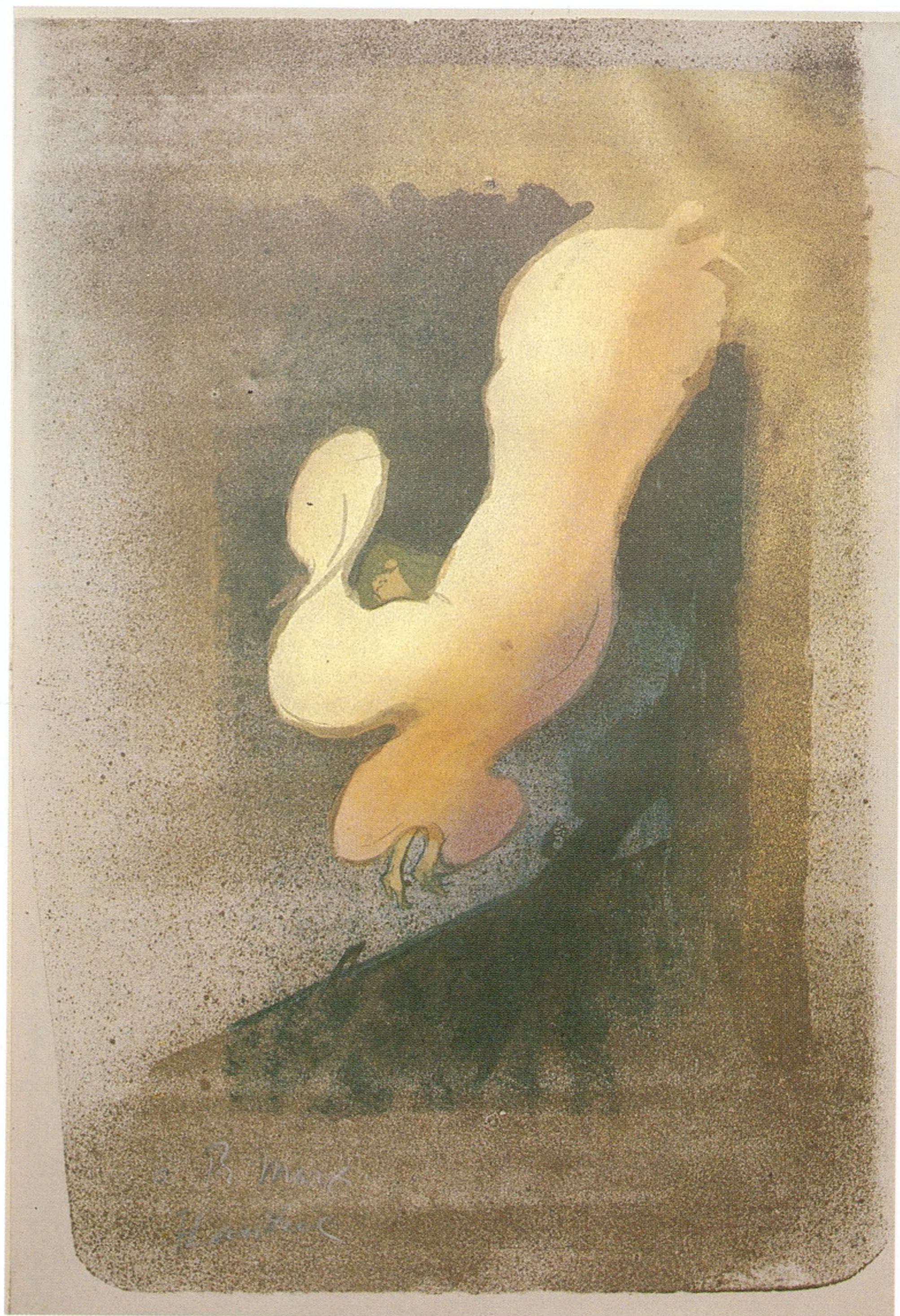
tis (*Une Nuit d'Egypte*; 1908). Baleto siužetas naivus ir paprastas: jaunuolis (Fokinas) praleidžia meilės naktį su mitine Egipto karaliene (Ida Rubinštein) sutikęs su sąlyga, kad ryte jis išgers nuodų. Ištikima mylimoji (Pavlova) gedi dėl jaunuolio mirties. Baksto dekoracijos su didžiulėmis kolonomis ir skulptūromis suteikė egzotikos ir didybės. Nors Rubinštein nebuvo profesionali šokėja, jos stulbinantis grožis ir nepaprastai aukšta, grakšti figūra darydavo žiūrovams neišdildomą įspūdį. *Kleopatroje* į sceną ji būdavo įnešama mumijos sarkofage ir gundomai išvyniojama iš įvairiaspalvių skraisčių.

Vakarų rašytojai ir menininkai iš karto gyvai susidomėjo rusų baletu. Vienas pirmųjų jo gerbėjų buvo įvairialypio talento menininkas Jeanas Cocteau. Jis aktyviai bendradarbiavo su trupe: sukūrė reklaminius Karsavinos ir Nižinskio plakatus iš baleto *Rožės sapnas* (1911), vėliau parašė scenarijus *Paradui* (1917), *Mėlynajam traukiniui* (1924) bei kitiems baletams. Tarp Vakarų menininkų, kurie kūrė grafinius, tapybinius ar skulptūrinius ankstyvojo rusų baleto šokėjų



53 Kartu su savo vyru Michailu Larionovu Natalija Gončiarova buvo viena pagrindinių Diagilevo dailininkų. Jos sukurtame *Auksinio gaidelio* (*Le Coq d'Or*; 1914) scenos atpakalyje jaučiama rusų liaudies meno įtaka.

54 Tūkstančiai metrų peršviečiamo audinio ir skirtingų spalvų apšvietimas paversdavo Loie Fuller nerealia būtybe iš liepsnos, miglos ar putų. Nuotraukos perteikia tik blankų jos magijos įspūdį, kurį geriau išreikšdavo ja sužavėti menininkai. Vienas jų buvo Henri de Toulouse-Lautrecas, 1893 m. sukūręs šią litografiją.


a R. Marx

51 atvaizdus, buvo Johnas Singeris Sargentas, Auguste'as Rodinas, Emile'is Antoine'as Bourdelle'is ir Marcas Chagallas.

Diagilevas atgaivino *Kleopatrai* būdingas sekso ir prievartos temas pagrindiniame 1910 m. sezono darbe *Šecherazadoje*, kuriame vėl bendradarbiavo Fokinas ir Bakstas. Balete, sukurtame pagal Nikolajaus Rimskio-Korsakovo simfoninę poemą, buvo vaizduojama rytietiško haremo orgija. Mylimoji šacho žmona Zobeida (Rubinštein) neatsispiria Auksinio vergo (Nižinskis) glamonėms. Netikėtai grįžęs šachas įsako išžudyti neištikimas žmonas ir jų mylimuosius. Auksinio vergo agonija buvo ypač įspūdinga: sakoma, kad Nižinskis sukosi ant galvos, taip užbėgdamas už akių 9-ajame dešimtmetyje žavėjusiam breikui. Baksto dekoracijos patvirtino jo, kaip barbariškos prabangos kūrėjo, reputaciją. Jo nau-
47 dojami neįprasti mėlynos ir žalios spalvų deriniai dažnai būdavo kopijuojami; po *Kleopatros* ir *Šecherazados* to meto mados ir interjero kūrėjai užsikrėtė egzotiškumo siekiu.

Ugnies paukštė (1910) buvo sukurta „komiteto". Šis bendradarbiavimo metodas buvo dažnas ankstyvuoju, arba „rusiškuoju", Rusų baleto trupės periodu, kai Diagilevo bendraminčių gretas sudarė jam artimos aplinkos draugai rusai. Baleto scenarijų rašė Benois, Fokinas, dailininkas Aleksandras Golovinas ir kiti; Fokinas artimai bendradarbiavo su kompozitoriumi Igoriu Stravinskiu, kuriam baleto partitūra buvo užsakyta pirmą kartą. Librete, sudarytame iš keleto rusų liaudies pasakų, pasakojama, kaip antgamtiškoji Ugnies paukštė padeda princui Ivanui nugalėti piktąjį burtininką Kaščėjų ir laimėti nuotaką – gražiąją caraitę. Tviskanti, skrajojanti Karsavinos Ugnies paukštė vilkėjo ne įprastą suknelę, bet rytietiškas kelnes (tokia apranga atspindėjo madą, kurią paskatino Baksto kūryba).

Baletas *Petruška* (1912) taip pat buvo rusiškas. Stravinskio muziką įkvėpė rusų lėlė Petruška, tradicinis Užgavėnių mugių personažas. Benois dekoracijos išraiškingai perteikė tokių mugių vaizdą, o Fokino choreografija su daugybe tipiškų personažų: prekiautojais, gatvės šokėjais, auklėmis, vežikais, šokančiomis meškomis ir t.t. – atskleidė jų gyvumą. Balete vaizduojamas piktavalis Burtininkas (Enrico Cecchetti) ir trys jo lėlės: jausmingasis Petruška (Nižinskis), Balerina (Karsavina) ir laukinis Mauras (Aleksandras Orlovas). Petruška, turinti sielą lėlė, bando meilintis Balerinai. Tačiau aistra išgąsdina Baleriną, ir ji puola į Mauro glėbį. Petruška žūva nuo pavydaus Mauro rankos, bet jo nerimstanti dvasia grįžta, tuo išreikšdama nepaklusnumą Burtininkui. Nižinskio Petruška, nepatraukli būtybė kabaruojančiomis galūnėmis ir drastiškai išpaišytu veidu, atskleidė pribloškiantį artisto gebėjimą persikūnyti į vaizduojamą personažą.

55 *Ugnies paukštėje* (1910) Fokinas – princas Ivanas sugauna žėrinčią stebuklingą būtybę (Karsavina). Kostiumų dailininkas Bakstas Ugnies paukštę įsivaizdavo ne kaip šokėją, vilkinčią suknelę, o kaip egzotišką rytietišką viliokę.



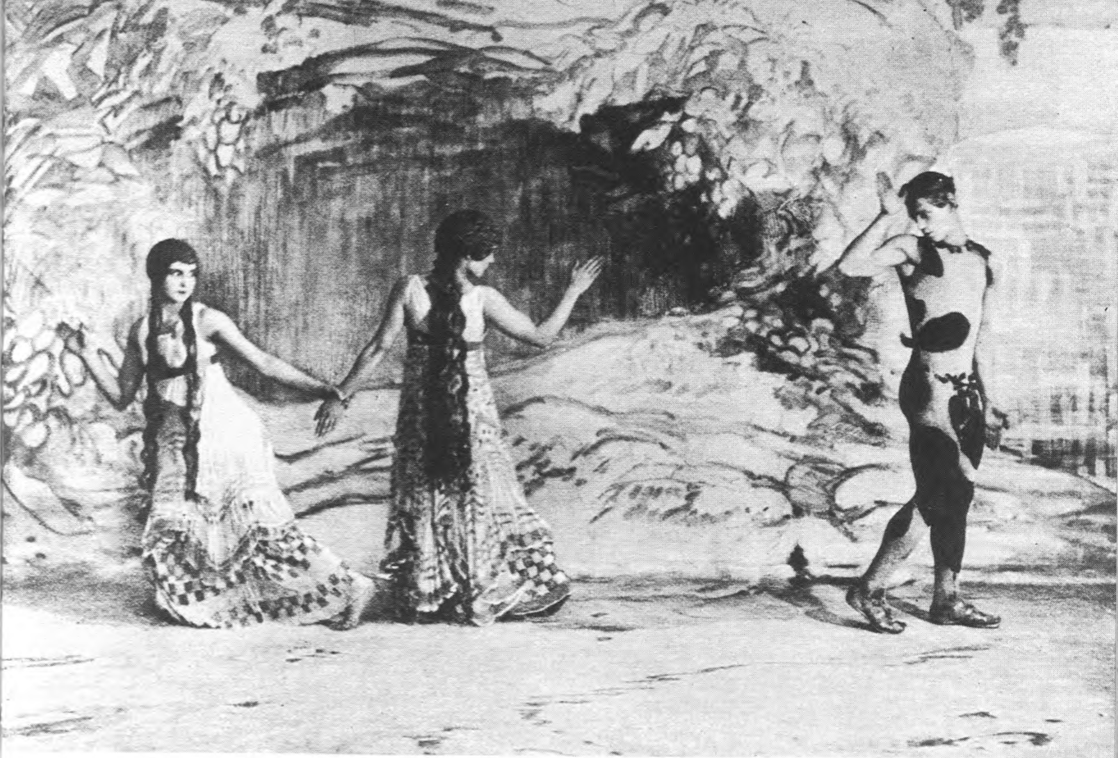
Rožės sapnas (*Le Spectre de la Rose*; 1911) – išplėstinis *pas de deux*, kurį Fokinas sukūrė pagal Carlo Marios von Weberio *Kvietimą šokti*. Jo muziką įkvėpė dvi Gautier poemos eilutės: „Aš esu rožės vizija, kuri tau pasirodė per vakarykštį pobūvį“ (Je suis le spectre d'une rose / Que tu portais hier au bal). Jauna mergina (Karsavina) grįžta namo iš pobūvio su rože, kurią jai dovanojo
43 gerbėjas. Kai ji užsnūsta kėdėje, pro langą įskrieja Rožės dvasia (Nižinskis) ir įtraukia ją į svaiginančio valso verpetą. Paskui Rožės dvasia išskrieja iš kambario, tarsi kiltų į dangų. Šį paskutinį šuolį Nižinskis apskaičiuodavo taip, kad jo nusileidimas nebuvo matomas žiūrovams, ir tai sudarydavo nerealios dangiškos būtybės iliuziją. Šis vaidmuo buvo savotiškas vyriškasis Taglioni Silfidės atitikmuo.

Vėliau šiuos Diagilevo trupės baletus imta laikyti idealaus baleto modeliais, nes jie reprezentavo šokio, muzikos, dramos ir dailės vienybę. Periodas, kai trupės repertuare dominavo šie Fokino baletai, dažnai yra vertinamas kaip jos aukso amžius. Fokinas tuo metu buvo pasiekęs šlovės viršūnę; nė vienas iš vėlesnių jo darbų neprilygo *Silfidėms*, *Ugnies paukštei* ar *Petruškai*, nė vienas kūrinys tarptautiniuose repertuaruose neišsilaikė taip ilgai kaip šie trys baletai.

Nepaisydamas Fokino sėkmės, Diagilevas ėmė dairytis naujo choreografo. Turinčiu šių savybių jis laikė Nižinskį – savo mylimąjį ir pagrindinį šokėją. 1910 m. Nižinskis ėmėsi statyti baletą pagal Claude'o Debussy muzikinę po-
48 emą *Fauno popietė* (*L'Après-midi d'un faune*), judesius kurdamas kartu su trupės nare savo seserimi Bronisława Nižinska (1891–1972). Diagilevas nusprendė parodyti šį baletą per 1912 m. sezoną.

Nižinskis baleto judesiams suteikė labai stilizuotą formą, kuri daugeliui žiūrovų priminė Senovės Egiptą, nes šokėjų torsas buvo tiesus, o galva, kojos ir pėdos pakreiptos profiliu. Nižinska vėliau aiškino, kad brolis norėjęs atgaivinti archajiškąją, o ne klasikinę Graikiją, kurią labiau mėgo Fokinas ir Duncan. Tam tikra prasme Nižinskio choreografija buvo paprasčiausias loginis Fokino metodo, pagal kurį kiekvienam spektakliui turėjo būti kuriamas naujas šokio stilius, papildymas.

Baleto siužetas paprastas: faunas, saulėtą popietę besiilsintis kalvos atšlaitėje, pastebi septynių nimfų būrį. Aukščiausioji iš jų nusivelka drabužius, norėdama išsimaudyti versmėje. Pasirodžius faunui, nimfos pabėga. Ši vienintelė užtrunka ir jų rankos akimirksniui susiliečia. Tada ji taip pat pabėga, pamesdama savo skraistę, kurią suranda faunas. Išskleidęs skraistę ant žemės, faunas jausmingai prie jos priglunda. Pirmasis *Fauno popietės* atlikimas užsitraukė nešlovę dėl esą nepadorių paskutinių skraistę užgulančio fauno judesių. Žurnalo „Le Figaro“



56 Nižinskio *Fauno popietėje* (1912) šokėjos judėjo scenoje lygiagrečiomis eilėmis, kad sudarytų choreografo (*dešinėje*) siekiamą plokštumos įspūdį, būdingą Senovės Graikijos bareljefams ir vazų tapybai.

redaktorius Gastonas Calmette'as piktai užsipuolė baletą. Kritiką atrėmė skulptorius Auguste'as Rodinas, kuris Nižinskio šokį palygino su Antikos freskų ir skulptūrų grožiu.

Dar didesnį skandalą sukėlė 1913 m. Nižinskio sukurtas *Šventasis pavasaris* (*Le Sacre du Printemps*). Šį kartą publikos nepasitenkinimą sukėlė ne tik Nižinskio choreografija, bet ir Stravinskio muzika. Baleto idėja kilo Stravinskiui ir dailininkui Nikolajui Rerichui, kurio žavėjimasis senovės Rusija paskatino jį domėtis archeologiniais tyrinėjimais. Autorių sumanymu buvo vaizduojamas žiaurus primityvus pasaulis, valdomas prietarų ir baimės. Veiksmas vyko priešistoriniais laikais įsivaizduojamoje rusų gentyje, kurioje pavasario atėjimas švenčiamas verčiant išrinktą merginą šokti iki mirties nuo išsekimo.

Nižinskis vėl atsisakė akademinio baleto technikos ir sugalvojo naujų judesių plastiką. Klasikinio baleto iliuzinį lengvumą ir pastangų nebuvimą čia pakeitė sunkumo įspūdis; išnyko linijų simetrija; primityvizmas buvo reiškiamas pasikartojančiais vaikščiojimo, trepsėjimo ir sunkių šuolių deriniais. Šokėjams Stravinskio muzika buvo sunkiai suprantama, nors Diagilevas pasamdė Marie Rambert, kad padėtų analizuoti partitūrą. Ji studijavo Emile'io Jaques'o Dalcroze'o euritmiją – muzikos mokymo judesiu metodą, kuris amžiaus pradžioje buvo gana paplitęs.

Šventojo pavasario premjeros metu publika įtūžo. Maža to, kad šūkaliojimai, triukšmas ir švilpimas visiškai užgožė orkestrą, – kilo žiūrovų peštynės, nes kai kuriems baletas atrodė kaip sąmoningas tyčiojimasis iš meno. Nors tarp publikos kilo sumaištis, apdairus šou organizatorius Diagilevas džiaugėsi skandalo sukelta reklama.

Daugeliui amžininkų Nižinskio eksperimentai atrodė neturintys meninės ateities. Šiandien jo novatoriškos idėjos labiau vertinamos. Deja, kaip choreografui, jam nebuvo lemta pasireikšti. 1913 m., trupei gastroliuojant Pietų Amerikoje be Diagilevo, kuris prietaringai bijojo plaukti vandeniu, Nižinskis vedė. Diagilevas nedelsdamas išvarė jį iš trupės. Vėliau Nižinskis prisijungė prie trupės per 1916–1917 metų gastroles. 1916 m. jis pastatė baletą *Tilis Ulenšpygelis*, tačiau šis darbas nepelnė nei pritarimo, nei pasipiktinimo, kuriuos sukeldavo ankstesnė jo choreografija. Netrukus Nižinskis susirgo psichikos liga ir nepasveiko iki savo mirties 1950 m. Kad ir kaip ten būtų, jo, kaip geriausio šokėjo, kurį kada nors pažinojo pasaulis, vardas žinomas daugeliui net niekada nemačiusių baleto žmonių.

Pirmasis Rusų baleto trupės periodas baigėsi apie 1914 m., pasitraukus Nižinskiui ir – po daugelio nesutarimų su Diagilevu – Fokinui. Nors Diagilevas niekada neatsisakė rusiškų temų bei rusų bendradarbių, po 1914 m. jo meninė orientacija tapo kosmopolitinė (žr. 7 skyrių). Jis nebelaikė svarbiausia savo misija supažindinti Vakarus su rusų menu, tačiau, pavertęs rusų baletą mados diktuotoju, buvo pasiryžęs išlaikyti šią jo padėtį. Nors Diagilevo vardas ir be to jau buvo įėjęs į istoriją. Diagilevo vadovaujama, Rusų baleto trupė įrodė Vakarams, kad baletas gali žadinti publikos vaizduotę ir pelnyti menininkų pagarbą. Iš tiesų Rusų baleto trupės „rusiškasis periodas“ atgaivino baleto meną.

57 Dailininkė Valentine Hugo sukūrė daug Rusų baleto trupės spektaklių eskizų. Čia ji užfiksavo Išrinktosios merginos šokio akimirkas Nižinskio balete *Šventasis pavasaris* (1913).

– LE SACRE DU PRINTEMPS – musique de Strawinsky
Danse sacrale de l'élue – chorégraphie de Nijinsky

sempre sf

sempre sf

p subito

8va bassa

f

f pesante

8va bassa

ff

sf

ff sempre

ff

sf

quelques uns des mouvements notés en 1913

Valentine Hugo



Pirmieji žingsniai naujos formos link

XIX a. pabaigos Amerikos balete atsispindėjo to meto Europos baleto būklė: vis labiau pabrėžiant technikos virtuoziškumą ir vizualinį reginio efektą, menko išraiškos turinys ir gelmė. Baleto scenos dažnai tapdavo didžiulių ekstravagantiškų vaidinimų dalimi. Juose buvo siekiama stulbinti publiką dekoracijų, kostiumų ir scenos efektų prabanga bei išradingumu. Šokis buvo ne daugiau kaip dekoratyvios programos tąsa – linksma, maloni, nesudėtinga.

Juodasis sukčius (1866), vienas žymiausių šio tipo amerikiečių kūrybos pavyzdžių (dažnai vadinamas pirmąja muzikine komedija), buvo labai populiarus tarp žiūrovų: po pradinio šešiolikos mėnesių iš eilės demonstravimo jis pakartotinai buvo rodomas iki 1903 m. Ši faustiška žmogaus, sudariusio sutartį su velniu, istorija buvo pasakojama dialogais, dainomis ir kruopščiai parengtais šokiais, tarp jų *Pas de Naiad (sic)*, kuris šokamas stalaktitų grotos fone. Nors spektaklyje dalyvavo keletas puikių šokėjų (geriausios jų – italų balerinos Marie Bonfanti ir Rita Sangalli), kai kurie kartojami vaidinimai nusirito iki paprasčiausių „kojų šou“, labiau išgarsėjusių ne kokiomis nors pretenzijomis į meniškumą, o menkai kūną pridengiančiais kostiumais.

Aukštesnių siekių turintiems to meto šokėjams buvo likusios kelios alternatyvos. Pasireikšti varjetė daugiau galimybių turėjo vyrai, atliekantys „specializuotus“ šokius; dauguma jų buvo klumpių šokiai (atliekami su medžiu pakaltais batais, panašūs į stepą) arba kiti liaudies šokiai. Šokėjos dažniausiai atlikdavo akrobatinius judesius, aukštai keliamų kojų ir sijonų šokį, kurį XIX a. 8-ajame dešimtmetyje išpopuliarino anglų šokėja Kate Vaughan. Jo pavadinimas kilo iš ilgo sijono, kuriuo šokėja manipuliuodavo atlikdama žingsnelius, perimtus iš baleto, klumpių, ispanų bei kankano šokių.

Šis ribotas pasirinkimas paskatino tris amerikietes: Loie Fuller (1862–1928), Isadorą Duncan (1877–1927) ir Ruth St Denis (1879–1968) – ieškoti naujų šokio formų. Jos buvo išbandžiusios egzistuojančias šokio formas, bet tai netenkino jų meninių poreikių. Kiekviena save laikė pirmiausia menininke, o ne vien paprasta linksmintoja. Šios šokėjos traukė menininkų – rašytojų, muzikantų, dailininkų ir skulptorių – dėmesį. Paradoksalu, tačiau Fuller ir Duncan pirmiau sulaukė pripažinimo Senajame, o ne Naujajame pasaulyje.

58 Isadora Duncan, čia šokanti *Marselietę* (1915), įkūnijo individualios laisvės koncepciją asmeniniame gyvenime ir mene.

Fuller sugalvojo šokį, kuriame svarbiausia buvo besikaitaliojančių šviesų ir spalvų žaismas ant jos daugiasluoksnių sijonų. Šokėjai judinant rankas, sijonai nuolat vilnijo, kartais pasiekti efekto padėdavo po jais slepiamos lazdelės. Fuller vengė virtuoziškos baleto technikos. Galbūt dėl to, kad turėjo menkus šokio pagrindus. Teatro karjeros pradžioje Fuller kurį laiką dirbo aktore. Jos nedomino siužetinės linijos ar emocijų perteikimas šokiu; dramatizmas kildavo iš šokio vizualinių efektų.

Nors savo meną sukūrė ir pirmiausia parodė Jungtinėse Valstijose, didžiausios šlovės Fuller sulaukė Paryžiuje, į kurį 1892 m. ją pakvietė „Folies Bergère“ teatras. Greitai ji tapo Paryžiaus publikos numylėtine „La Loie“. Daugelyje Fuller šokių vaizduojami natūralūs gamtos elementai – Ugnis, Lelija, Plaštakė ir kita. Tai puikiai derėjo su madingu *Art Nouveau* stiliumi, kuris akcentavo gamtos vaizdus ir plastiškas, vingiuotas linijas. Jos šokio stilius žavėjo simbolistų poetus ir dailininkus, nes atitiko jų polinkį į mistiką, tikėjimą menas menui principu bei pastangas derinti formą ir turinį.

Fuller, linkusi į mokslinius tyrinėjimus, nuolat eksperimentavo su elektros apšvietimu (kuris tuo metu buvo ką tik atsiradęs), spalvotais filtrais, skaidrių projekcijomis ir kitais scenos technologijos dalykais. Savo draperijoms ji išrado ir užpatentavo specialiai pagamintų cheminių dažų priemonę ir specialius veidrodžius. Be Fuller, spalvomis, šviesa domėjosi ir kiti to laikotarpio menininkai, pavyzdžiui, Georges'as Seurat, išgarsėjęs savo puantilistinės tapybos darbais. Vienas Fuller išradimų buvo iš apačios sklindantis apšvietimas: ji stovėdavo ant matinio stiklo, apšviesto iš apačios. Tai ypač įspūdingai buvo panaudota jos *Ugnies šokyje* (1895), kuris buvo atliekamas pagal Richardo Wagnerio „Valkiriją“. Šis šokis patraukė
54 tapytojo Henri de Toulouse-Lautreco žvilgsnį – jį pavaizdavo litografijoje.

Įmantrėjant techniniam Fuller šokio apipavidalinimui, keitėsi ir kitos išraiškos priemonės. Ankstyvuosiuose šokiuose Fuller nedaug dėmesio skyrė muzikai, vėlesniu laikotarpiu naudojo Glucko, Beethoveno, Schuberto, Chopino ir Wagnerio kūrinių partitūras. Galiausiai perėjo prie Stravinskio, Fauré, Debussy bei Musorgskio – pačių progresyviausių to meto kompozitorių. Ji ėmė kurti pretenzingesnėmis temomis. Toks buvo šokis *Jūra.* Jame nematomi šokėjai judino didžiules įvairiaspalvėmis šviesomis apšviestas šilkines juostas. Visada imli naujovėms Fuller, susidraugavusi su radį atradusiais Marie ir Pierre'u Curie, sukūrė *Radžio šokį*, kuriame buvo imituojamas elemento švytėjimas. Ji filmavosi kine (tuo metu tai buvo ankstyvasis jo periodas), pati kūrė filmus. Jos pasakos-filmo *Gyvenimo lelija* (*Le Lys de la Vie*; 1919) herojų vaidino René Clairas, vėliau vienas geriausių prancūzų kino režisierių.

Pasaulinėje parodoje Paryžiuje 1900 m. Fuller turėjo savo teatro paviljoną, kuriame, be jos šokių, buvo demonstruojama japonų aktorės Sada Yacco pantomima. Tuo metu Fuller subūrė grynai moterišką trupę ir apie 1908 m. įkūrė mokyklą. Tačiau po jos mirties nė vienas iš šių sumanymų neišliko. Nors šiandien Fuller daugiausia žinoma kaip scenos apšvietimo naujovių išradėja, jos veikla turėjo įtakos tautietėms Duncan ir St Denis. Ji finansavo pirmuosius Duncan pasirodymus Senajame žemyne. Jos teatre Paryžiaus parodos metu apsilankė St Denis, kuri Fuller darbuose pastebėjo naujų režisūros idėjų, o Sada Yacco vaidyba tapo gaiviu jos orientalistinių darbų šaltiniu. 1924 m. St Denis, sukurdama duetą *Valse à la Loie*, išreiškė savo pagarbą Fuller.

Isadora Duncan neabejotinai buvo daugiau nei šokėja: ji giliai slepiamų arba net pasąmonėje glūdinčių moters troškimų išsivaduoti iš tradicinio žmonos ir motinos vaidmens, pasiekti seksualinės laisvės bei asmeninės saviraiškos simbolis. Jos gyvenime, kaip ir šokyje, prigimties instinktai nepaisė įprastų elgesio normų. Visą gyvenimą ir net po mirties Duncan vardas buvo siejamas su sensacijomis, tačiau ji buvo rimta menininkė, siekusi aiškiai apibrėžtų tikslų. Ji ieškojo šokio įkvėpimo šaltinio ir juo laikė vidinį impulsą, besikoncentruojantį saulės rezginyje, iš kurio atsiranda visi judesiai. Prigimtis buvo jos įkvėpėja ir vadovė. Antra vertus, propaguodama natūralumą, Duncan neketino atsisakyti formalios struktūros ir tvarkos, nes pastebėjo, kad natūralūs dalykai turi aiškią sandarą. Greičiau galima teigti, kad ji priešinosi viskam, kas prieštaravo žmogaus prigimčiai, taigi ir pėdos verstumui akademiniame balete. Ji semdavosi idėjų iš tokių gamtos reiškinių kaip vėjas ar bangų mūša. Jos šokius sudarė kasdieniai judesiai: ėjimas, bėgimas, šokčiojimas, šokinėjimas. Visa tai paprastai įeina į kiekvieno žmogaus „judėjimo repertuarą“.

Duncan šokiams būdingas paprastumas ir minimalios priemonės – tai pasakytina ne tik apie choreografiją, bet ir apie pasirenkamas temas, dekoracijas bei kostiumus. Ji nesiimdavo sudėtingų istorijų su daugybe personažų, būdingų to meto baletams. Savo šokiais ji norėjo tiesiogiai ir intymiai bendrauti su žiūrovu. Duncan tema buvo siela: visuotinės emocijos, reakcija į jas, troškimai. Jos šokis teigė tikėjimą gerosiomis žmogaus savybėmis: grožio ir harmonijos siekimu, drąsa ir ištverme.

Duncan niekino detalizuotas realistines scenos dekoracijas, kurios labai buvo išpopuliarėjusios XIX a.; vietoje jų scenos fonui naudojo paprastas pilkai melsvos ar melsvos spalvos užuolaidas. Jos idėjos sutapo su pažangių scenos dailininkų Adolphe'o Appios ir Edwardo Gordono Craigo pažiūromis. Šie menininkai bandė populiarinti naują požiūrį į režisūrą, kai minimalesnėmis priemonėmis

pasiekiama didesnio įtaigumo, Duncan atsisakė balerinos sijonėlio ir puantų, korseto, kuris buvo neatskiriama moterų garderobo dalis. Ji vilkėdavo trumpą graikišką tuniką – tam įtakos turėjo šeimos skatinamas jos žavėjimasis Senovės Graikija. Daugelį šokių ji atlikdavo be apavo, ir pagal tai kai kurie amžininkai naująją šokio formą pavadino basakoju šokiu. Savo šokiams Duncan rinkosi tobuliausią muziką: Bachą, Beethoveną, Brahmsą, Chopiną, Schubertą, Čaikovskį. Ji dažnai buvo kritikuojama už koncertinės muzikos naudojimą žemesniam tikslui – akompanuoti šokiui. Tada manyta, kad šokių muzika yra menkesnis žanras.

Duncan gimė Kalifornijoje. Netradicinėje, teatrą mėgstančioje šeimoje jos domėjimasis šokiu buvo puoselėjamas nuo pat mažens. 1896 m. Niujorke ji įstojo į Augustino Daly teatro trupę, kurioje atlikdavo nedidelius vaidmenis. Tuo pat metu papildomai mokėsi baleto pas Marie Bonfanti, buvusią miuziklo *Juodasis sukčius* žvaigždę. 1898 m. Duncan paliko Daly trupę ir pradėjo nepriklausomą karjerą, rengdama solo pasirodymus turtingųjų salonuose. Vilkėdama savo graikišką tuniką, ji atlikdavo miniatiūrines šokio dramas, pavyzdžiui, *Narcizą* pagal Ethelberto Nevino muziką, šoko pagal deklamuojamus Omaro Chajamo rubajatus.

1899 m. Duncan su šeima persikėlė į Londoną. Čia jos šokio stiliui įtakos turėjo pianistas Charlesas Hallé ir Londono dienraščio „Times" muzikos kritikas J. Fuller-Maitlandas, kuris padrąsino ją įkvėpimo ieškoti tarp didžiųjų dailės ir muzikos kūrinių. Taigi šokis *Pavasaris* (*Primavera*) įkvėptas Botticelli tapybos, o ankstyvosios Duncan kompozicijos buvo atliekamos pagal Chopino bei Glucko muziką. Londono ir Paryžiaus muziejuose šokėja studijavo Senovės Graikijos meną, kuris patvirtino jos natūralaus judesio grožio idėją. Įdomu, kad Graikijoje Duncan apsilankė tik 1903 m., jau būdama išgarsėjusi šokėja.

1902 m. Duncan susitiko su Fuller, ši finansavo jos savarankiškus koncertus Vienoje ir Budapešte. Taip prasidėjo Duncan karjera Europoje. Ją iškart pripažino Vokietijos žiūrovai. Tačiau paryžiečiai, išskyrus keletą gerbėjų, pavyzdžiui, Rodiną bei Bourdelle'į (kurie laikė ją antikinio pasaulio įsikūnijimu), buvo gana abejingi – jos 1909 m. pasirodymai sutapo su pirmuoju Rusų baleto trupės sezonu Vakaruose. Pirmą kartą į Rusiją šokėja nuvyko 1904 m. Tada ją pastebėjo Fokinas, Diagilevas ir kitos rusų šokio pasaulio įžymybės. Grįžusi į Vakarus, Duncan įkūrė pirmą savo šokio mokyklą Vokietijoje – Griunvalde, suteikdama jaunosioms globotinėms nemokamą išlaikymą bei šokio pamokas. Į Jungtines Valstijas pirmą kartą nuo išvykimo 1899 m. ji grįžo 1908 m. Savo apsilankymą JAV užbaigė Glucko *Ifigenijos Aulidėje* spektakliais, kuriuos atliko Niujorko „Metropolitan Opera".

59 Kažkoks nepaprastas Isadoros Duncan skubrumas ir lengvumas – savybės, kurias pastebėjo daugelis vertintojų, atsispindi ir šioje jos, šokančios graikų teatre 1904 m., nuotraukoje.

Nesantuokiniai Duncan duktė ir sūnus nuskendo 1913 m. per automobilio avariją, ir ši tragedija paliko gilius randus jos gyvenime bei kūryboje. Džiaugsmingas ankstyvojo laikotarpio lyrizmas užleido vietą niūresnėms emocijoms ir susirūpinimui dėl pasaulio nelaimių. Du žymūs šio periodo šokiai, *Marselietė* 58
(1915) ir *Vergų maršas* (1916), išraiškingai vaizdavo žmogaus dvasios stiprybę pavojaus akivaizdoje. Abu kūriniai vadinami socialinio protesto šokiais, nes juose aiškios istorinės kovos prieš priespaudą ir tironiją aliuzijos – Prancūzijos revoliucija ir 1905 m. sukilimas Rusijoje. Tačiau, šokyje pagal Schuberto *Ave Marija* (1914) vaizduodama Mergelę Mariją apsuptą angelų, Duncan parodė, kokia gali būti švelnumo galia.

Nepataisoma idealistė Duncan 1921 m. entuziastingai priėmė kvietimą įkurti mokyklą Sovietų Rusijoje. Nors ji tik periodiškai lankydavosi mokykloje, čia besimokančios merginos, globojamos Duncan Griunvaldo mokinės ir vienos iš įdukrų Irmos, pasiekė nemažų laimėjimų. Šokėjos daug koncertuodavo ir Rusijoje, ir užsienyje. Rusijoje Duncan ištekėjo už poeto Sergejaus Jesenino ir išsivežė jį aplankyti Vakarus. Ryšiai su juo ir Sovietų Rusija kompromitavo Duncan konservatyvių Amerikos žiūrovų akyse, jie praminė ją bolševike. Paskutinius šokėjos gyvenimo metus galima apibūdinti taip: nuopuolis į alkoholizmą, antsvoris (nemaža tragedija šokėjai) ir nimfomanija. Duncan žuvo 1927 m.: ją užsmaugė į automobilio ratus patekęs šalis.

Duncan kūrybą pratęsė šešios vyriausios mokinės: Irma, Anna, Maria Theresa, Lisa, Erica ir Margot, kurios, pasirodžiusios scenoje, buvo pramintos izadorietėmis. Norėdamos perteikti mokytojos šokio techniką ir choreografiją, šokėjos steigė mokyklas Europoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose. Susidomėjimas



Duncan šokio stiliumi pasiekė viršūnę XX a. 5-ajame dešimtmetyje, tačiau vėliau nuslūgo. Nors 9-ajame dešimtmetyje, kuriam būdingas domėjimasis istorija, vėl pastebimas jo atgimimas.

Ruth St Denis, jauniausia iš Amerikos šokėjų trejeto, turėjo didžiausios įtakos Amerikos šokiui. Ruth Dennis augo Niu Džersyje feminizmo, drabužių mados reformos, krikščionybės ir teosofijos (Vakarų religijos, perėmusios induizmo idėjas apie karmą ir reinkarnaciją) samplaikos atmosferoje. Ji anksti išmoko François Delsarte'o sistemos pratimų kompleksą, kuriame kūno gestai ir judesiai analizuojami atsižvelgiant į emocijas ir dvasios būseną. Šie pratimai labai paplito Amerikoje, juos išpopuliarino ir scenai pritaikė Genevieve Stebbins. St Denis matė jos pasirodymą 1892 m. Nepaprastai dinamiški Stebbins pratimai tapo St Denis technikos pagrindu.

Tačiau savo sceninę karjerą St Denis pradėjo tradiciškesniais žanrais: akrobatika, aukštai keliamų kojų ir sijonų šokiais. Ji mokėsi baleto, ispanų šokių ir karjerą pradėjo kaip aktorė Davido Belasco teatro trupėje. Belasco sąmojingai ją „kanonizavo", taip sukurdamas jos scenos vardą. Sakoma, kad paslaptingos deivės atvaizdas egiptiečių dievų cigaretes reklamuojančiame plakate pakeitė St Denis meninio gyvenimo kryptį, paskatino temų ir įkvėpimo ieškoti paslaptinguosiuose Rytuose, kuriais tuo metu Vakarai labai žavėjosi. Tačiau pirmasis St Denis žygis į orientalizmą pasuko ją ne Egipto, o Indijos link. Remdamasi knygomis, nuotraukomis ir savo prisiminimais apie intermediją Rytų Indijos motyvais Koni Ailende*, ji sukūrė šokį *Rada* (Radha; 1906) pagal Delibes'o operą *Lakmė*. Induizmo mitologijoje Rada yra dievo Krišnos mylimoji melžėja. St Denis pavertė ją šventyklos deive, įkūnijančia penkių pojūčių ritualą. Nors St Denis choreografija nepretendavo į autentiškumą, plastiški išsilenkimai, ekstaziški sukiniai to meto publikai atrodė neapsakomai egzotiški, ypač aukštuomenės damoms, kurias žavėjo visa, kas rytietiška. St Denis indiškąją programą sudarė *Smilkalai*, išgarsėję rankų, atrodžiusių tiesiog bekaulėmis, plastika, bei *Kobra*, kurioje rankos priminė besiranganČias geliančias gyvates.

1906 m. gegužę, ieškodama naujų žiūrovų, St Denis perplaukė Atlantą. Europoje, kaip ir Fuller bei Duncan, ji sužavėjo menininkus ir intelektualus. Vienos poetas Hugo von Hofmannsthalis tapo ypač artimu jos draugu ir pagalbininku. Muziejuose ji studijavo indų meną bei meno dirbinius ir sukūrė keletą naujų šokių, tarp jų *The Nautch*** (1908), vieną pirmųjų bandymų atgaivinti

* Pramogų parkas netoli Niujorko – Coney Island.

** Angl. *nautch* – profesionalių indų šokėjų pasirodymas.

Indijos gatvės šokėjų meną. Choreografijos šaltinis buvo Indijos katako stilius, kurį priminė ritmiškas trepsenimas, sustiprinamas varpelių ant kulkšnies skambčiojimo, sukimasis, banguojantys rankų bei galvos judesiai. Į vėlesnius šio šokio variantus buvo įtrauktas „indiškas" rečitatyvas ir išmaldos prašymas, palydimas rafinuotos pantomimos, kuri reiškė šokėjos panieką nieko nedavusiai publikai.

St Denis grįžo į Jungtines Valstijas 1909 m. Po metų ji jau galėjo įgyvendinti savo ilgai puoselėtą svajonę – sukurti kūrinį Egipto tema. *Egipta* buvo ambicingas ilgai trunkantis vaidinimas, kuriame dalyvavo penkiasdešimt šokėjų ir muzikantų. Jų priekyje, atlikdama Egiptos, deivės Izidės ir rūmų šokėjos vaidmenis, šoko St Denis. Nors visas kūrinys nesulaukė sėkmės, Dienos šokis, kuriame Egipta pamėgdžioja įvairių žmonių: valstiečių, žvejų, kunigų, karių ir kitų – tipiškus judesius, tapo populiariu savarankišku jos darbu.

St Denis susitikimas 1914 m. su Tedu Shawnu (1891–1972), vėliau jos partneriu ir vyru, – labai reikšmingas įvykis Amerikos šokio istorijai. Buvęs teologijos studentas Shawnas profesionalaus šokėjo karjerą pradėjo kaip parodomųjų balinių šokių atlikėjas. Jis pastebėjo St Denis sielos gimininingumą: abu tikėjo, kad šokis gali išreikšti religingumą ir būti sudėtinė žmogaus gyvenimo





60, 61 Ruth St Denis ir Tedas Shawnas sėmėsi įkvėpimo iš daugelio kultūrų. *Rada*, kurį St Denis pirmą kartą šoko 1906 m. (*kairėje*), buvo egzotiškas, jei ne visai autentiškas induizmo šventyklų šokio atkartojimas. Sakoma, kad St Denis ir Shawnas savo sukurtą senovės egiptiečių *Atgimimo šokį* (1916) yra atlikę daugiau kaip 2500 kartų (*dešinėje*).

dalis. Shawnas, siekdamas savo tikslo ir turėdamas komercinį įžvalgumą, sumanė įkurti mokyklą, kurioje būtų laikomasi šių didingų šokio meno principų. 1915 m. Los Andžele atidaryta mokykla po metų buvo pavadinta „Denishawn" – pagal konkurse laimėjusio jų balinio šokio pavadinimą.

„Denishawn" mokykla studentams siūlė labai įvairią mokymo programą: į ją buvo įtrauktas baletas (atliekamas be batelių), plastiškų judesių pratimai rankoms ir torsui, etniniai ir folkloro šokiai, Dalcroze'o euritmija ir Delsarte'o pratimai. Buvo dėstoma šokio istorija ir filosofija (pastarąją dėstė St Denis, kuri didžiavosi savo sugebėjimu uždegti studentus). Akivaizdu, kad „Denishawn" buvo daugiau nei šokio akademija, kurios pagrindinis uždavinys – mokyti šokio technikos; mokykla ėmėsi savotiškos utopijos – lavinti kūno, proto ir sielos harmoniją.

1916 m. visa mokykla dalyvavo šokių spektaklyje *Egipto, Graikijos ir Indijos šokių inscenizavimas.* Jis buvo atliekamas graikų teatre po atviru dangumi Berklyje. Viena kūrinio dalių – duetas *Žemės dirbėjai*, primenantis Dienos šokį iš *Egiptos.* Čia St Denis ir Shawnas vaizdavo Egipto valstiečių poros darbus. Darbo dienos pabaigoje moteris padėdavo galvą ant vyro peties ir abu ramiai nulipdavo nuo scenos. Atiduodami pagarbos duoklę visuotinėms darbo ir meilės vertybėms, St Denis ir Shawnas šią sceną atlikdavo daugelį metų. Programoje taip pat buvo pirmas Shawno grynai vyriškas kūrinys *Senovės graikų karo šokis*, parodytas dar iki sukuriant jo vyrų šokėjų grupę 4-ajame dešimtmetyje. Tarp tuomet debiutavusių „Denishawn" studentų buvo ir Martha Graham, kurios talentą pastebėjo Shawnas.

„Denishawn" trupėje, sudarytoje iš mokyklos šokėjų, pramogą buvo bandoma derinti su aukštais idealais. St Denis ir Shawnas buvo pagrindiniai atlikėjai ir vyriausieji choreografai. Shawno pastangomis St Denis eksploatuota Rytų tematika buvo išplėsta naujų kraštų ir laikotarpių šokiais: Amerikos indėnų, Amerikos, Ispanijos, Šiaurės Afrikos. Tuo „Denishawn" pelnė eklektiškos trupės vardą. Kaip ir ankstyvuosiuose St Denis darbuose, šiuose šokiuose nebuvo pretenduojama į autentiškumą; siekta perteikti kultūrų dvasią, o ne jų detales. Ši trupė daug nuveikė supažindindama amerikiečių žiūrovus su etniniu šokiu. Tuo metu tokie šokiai retai buvo rodomi scenoje. Be to, daugelyje „Denishawn" darbų buvo atgaivintas siužeto elementas, kurio beveik visiškai atsisakė Fuller ir Duncan. Nors „Denishawn" impozantiškos dekoracijos ir kostiumai neatsiliko nuo to laikotarpio baleto, jais buvo siekiama rimtesnių tikslų: ne tik linksminti, bet ir suteikti dvasingumo.

Vienas žymesnių darbų – Shawno Amerikos indėnų solo *Kreipimasis į aud-*

ros paukštį (1917). Jame lietaus iššaukimo ritualas buvo atliekamas dėvint autentišką kario galvos apdangalą iš paukščio plunksnų. Talentingas pantomimos šokėjas Charlesas Weidmanas, į mokyklą atvykęs 1919 m., šoko Shawno sukurtą solo *Amerikietiškas šokis* (*Danse Américaine*; 1923). Weidmanas meistriškai kūrė pilnos žmonių scenos iliuziją: kaitaliodamas klumpių, minkštapadžių batelių ir „ekscentriškąjį" šokius, jis metė kauliukus, žaidė beisbolą, meilinosi gražiai merginai. Labai sėkmingos Shawno actekų-toltekų šokių dramos *Ksočitl* (*Xochitl*; 1920) kulminacinėje scenoje mergelė Ksočitl (Graham) savo skaistybę gindavo taip aistringai, kad gašlusis imperatorius (Shawnas) po kovos dažnai atrodydavo iš tikro sumuštas. St Denis Rytų pomėgio viršūnė – prabangiai pastatytas spektaklis *Septynerių vartų Ištarė* (1923), kuriame ji vaidino Babilono deivę, nusileidžiančią į požemio pasaulį susigrąžinti savo mylimojo (Shawnas).

Vaidyba dėvint įmantrius kostiumus nebuvo vienintelė „Denishawn" mokyklos veikla. St Denis sukūrė tai, ką ji vadino „muzikos vizualizacijomis": muzikinė kompozicija buvo perteikiama be pasakojimo ar emocijų interpretavimo. Jai eksperimentuoti padėjo 1917 m. į mokyklą atvykusi šokio pagrindus turinti Doris Humphrey. Nors iš pradžių Humphrey ketino dėstyti šokį, tačiau St Denis paskatino ją išnaudoti šokėjos ir choreografės gabumus. Kartu jos sukūrė keletą darbų. Žymiausias buvo *Sklendimas* (*Soaring*; 1920), šokamas pagal Roberto Schumanno kūrinį *Polėkis: vaizduotės kūrinys* (*Aufschwung: Fantasiestücke*). Solistas ir keturios moterys šokdami naudojo didelę įvairiaspalvių lempų šviesoje judinamą skraistę. Taip buvo sukuriami Fuller šokius primenantys bangų ir debesų vaizdai.

Trupės muzikos vadovas buvo Louisas Horstas. Jis taip pat dirbo kaip akompaniatorius, kompozitorius, dirigentas ir aranžuotojas. Jo muzikinis skonis ir pomėgis eksperimentuoti stipriai paveikė Amerikos šokį – iš pradžių „Denishawn", o vėliau Graham (žr. 8 sk.). Horstas pagerino „Denishawn" naudojamos muzikos kokybę ir paskatino St Denis ir Shawną naujų kūrinių partitūrą užsakyti Amerikos kompozitoriams.

2-ajame ir 3-iajame dešimtmečiais „Denishawn" trupė nemažai keliavo, buvo nuvykusi ir į Aziją. Kai pasirodymų galimybės buvo ribotos, jie dalyvaudavo vežiojamose varjetė, prisijungdavo prie Ziegfeldo „Follies" keliaujančios trupės arba koncertuodavo Lewisohno stadione. „Denishawn" praplėtė Amerikos žiūrovų akiratį, supažindindama su kitų laikotarpių ir kraštų kultūra, parodydama kitokią nei baletas, tačiau tiek pat menišką šokio formą.

Finansiniai sunkumai ir St Denis bei Shawno išsiskyrimas buvo „Denishawn" trupės iširimo 4-ojo dešimtmečio pradžioje priežastis. Ši mokykla pa-

liko pėdsaką Amerikos šokio istorijoje ne tik sukurtais šokiais. Ji parengė ir suteikė sceninės patirties naujai Amerikos šokėjų kartai, ypač Graham, Humphrey ir Weidmanui (žr. 8 sk.). St Denis ir Shawnas tęsė savo šokio kelią. St Denis atsidėjo šokiui ir religijai. Vienas didesnių jos projektų buvo Ritminio choro trupė, kuri pasirodydavo bažnyčiose. Shawnas naująja savo trupe „Tedas Shawnas ir jo vyrai šokėjai" siekė įrodyti, kad šokis yra vyriška veikla. Trupė daug gastroliavo su *Darbo simfonija* (1934) ir besiužečiu pakilios atgimimo dvasios šokiu *Kinetinis Molpai* (1935). Vyrų šokių choreografijoje Shawnas pabrėžė jėgą ir atletiškumą; svarbūs šokių šaltiniai buvo darbo judesiai, karinės rikiuotės pratimai ir primityvių kultūrų ritualai. 1940 m. Džeikobs Pilou, sodyba Masačusetse, kurioje buvo įsikūrusi Shawno trupė, suteikė prieglobstį šokių mokytojos Mary Washington Ball organizuojamam šokių festivaliui. Vėliau Shawnas tapo „Jacob's Pillow Dance Festival", pirmojo ir JAV ilgiausiai gyvuojančio festivalio, vadovu. Laikantis „Denishawn" principų, į festivalio programą įtraukiamas baletas, modernusis ir etninis šokis.

Už vandenyno, Vidurio Europoje, 2-ajame dešimtmetyje brendo kita šokio
63 revoliucija. Jos priešakinėse gretose buvo Rudolfas Labanas (1879–1958), kurio įvairiapusiški šokio ir judesio išraiškos tyrinėjimai davė pradžią šokio formai, pavadintai *Ausdrucktanz* – išraiškos šokiu. Daugelį naujovių paskatino jo domėjimasis fizine kultūra, kas buvo labai populiaru tuometėje Vokietijoje. Labano pastangomis labai išsiplėtė šokio raiška, padidėjo jo pramoginė, lavinamoji ir terapinė reikšmė. Šiandien Labanas daugiausia žinomas kaip pedagogas, teoretikas ir šokio užrašymo sistemos, turinčios jo vardą, sukūrėjas.

Gimęs Austrijos ir Vengrijos imperijoje, Labanas 1900 m. atvyko į Paryžių studijuoti meno. Čia susidomėjo šokiu ir įstojo į reviu trupę, kuri gastroliavo Europoje ir Šiaurės Afrikoje. 1910 m. Askonoje, Šveicarijoje, jis įsteigė šokio
65 mokyklą. Joje sukūrė chorinio (sinchroninio) judesio prototipą, savotišką laisvalaikio šokio formą, kai kartu harmoningai galėjo šokti profesionalūs ir nepasirengę dalyviai. Pirmojo pasaulinio karo metu Labanas dirbo Ciuriche, toliau tobulindamas judesio principus, plėtodamas savo šokio užrašymo sistemą bei kurdamas šokius pagal dadaistų, tuo metu Ciuriche kilusios modernistinės meno krypties, kūrinius.

Labano scenos kūriniai šiandien yra mažai žinomi, nors 3-iajame ir 4-ajame dešimtmečiais Vokietijoje ir Šveicarijoje jis pastatė daug šokių. Atsisakęs akademinio baleto kanonų, jis sukūrė šokio formą, kuri leido remtis platesne žmogaus judesių skale. Jis buvo įsitikinęs, kad šokis kyla iš gyvenamojo laikotarpio, atspindėdamas įprastinius žmogaus veiksmus, pavyzdžiui, darbo judesius. Pats



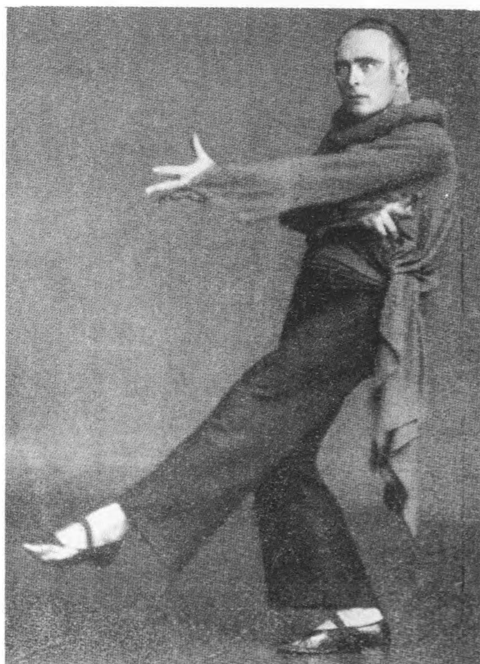
62 Tokiais darbais kaip *Kinetinis Molpai* (1935) Tedas Shawnas ir jo šokėjai bandė įrodyti Amerikos žiūrovams, kad šokis – gyvybingų ir stiprių amerikiečių vertas užsiėmimas.

svarbiausias naujosios šokio formos komponentas buvo judesio tęstinumas, kurį Labanas laikė lemiamu suvokiant kasdienio gyvenimo judesius. Judesio ypatybių bei motyvų tyrinėjimai, kuriuos Labanas vadino eukinetika, praturtino jo darbą teatre.

Labanas įkūrė mokyklas daugelyje Europos miestų; žymiausi jo mokiniai buvo choreografai Mary Wigman (1886–1973) bei Kurtas Joossas (1901–1979). Labanas daug dirbo Vokietijoje: jo Choreografijos institutas iš pradžių buvo įkurtas Viurcburge, vėliau Berlyne, be to, jis statė šokius pirmajam ir trečiajam Vokiečių šokio kongresams, vykusiems 1927 ir 1930 metais. Labanas išvyko iš Vokietijos 1936 m., kai nacių partija uždraudė jo veiklą, spėjęs pamatyti, kaip

jo sinchroniškai judančios žmonių grupės koncepciją naciai iškreipė ir pavertė troškimo manipuliuoti masėmis simboliu. 1938 m. jis atvyko į Angliją, kur ir praleido likusią gyvenimo dalį. Dartington Hole, kuriame buvę jo mokiniai Joossas ir Sigurdas Leederis buvo įsteigę mokyklą, jis turėjo sąlygas dėstyti ir užsiimti tyrimais. Gyvenimo pabaigoje Labanas daugiausia laiko skyrė teorinių, lavinamųjų ir praktinių judesio aspektų tyrimams.

Mary Wigman, kuri 1910 m. mokėsi pas Labaną Askonoje, apibūdino jį kaip įkvepiantį mokytoją, leidžiantį mokiniams laisvai rinktis kelią. Wigman pateko pas Labaną iš Dalcroze'o mokyklų Drezdene ir Helerau, kur studijavo muzikos ir judesio lavinimo sistemą, vadinamą euritmija. Jis paskatino Wigman kurti sceninį šokį. 1914 m. ji pirmą kartą šoko pagal savo pačios choreografiją, kurią sukūrė padedama Labano. Į debiuto programą buvo įtrauktas groteskas *Raganos šokis*. Didžioji dalis šokio buvo atliekama sėdint (koks didžiulis skirtumas, palyginti su plevenančiu Taglioni Silfidės šokiu!) Wigman šoko su kauke, kurią ji apibūdino kaip demonišką savo pačios bruožų išraišką. Blogio ir





63, 64 Du vokiečių moderniojo šokio pradininkai: Rudolfas Labanas (*kairėje*), daugiausia žinomas kaip teoretikas ir pedagogas, pradėjo savo karjerą kaip veiklus ir išradingas atlikėjas bei choreografas; jo mokinė Mary Wigman (*dešinėje*) atmetė to meto baleto dekoratyvųjį grožį, pasirinkdama stilių, kuriame akcentuojamas emocijų intensyvumas ir energingi ryžtingi judesiai.



65 Rudolfas Labanas sukūrė chorinį judesį, kuris leido ir profesionaliems, ir neturintiems pasirengimo šokėjams pajusti harmoningą judėjimą kartu. Jo mokinys Albrechtas Knustas (*dešinėje*) vadovauja grupei.

gyvuliškumo jausmas, kylantis iš stveriančių, dreskiančių gestų, šokėjos kūnas, traukiantis prie žemės, – viskas buvo labai toli nuo to meto baleto nežemiško grožio, Duncan harmonijos arba St Denis žavesio paieškų. Savo knygoje *Šokio kalba* (1963) Wigman prisipažįsta, kad iš pradžių buvo išsigandusi tų emocijų, kurias išlaisvino kurdama šio šokio choreografiją.

Daugelį vėlesnių savo šokių Wigman kūrė sunkiomis ir teatre, ir gyvenime temomis: tai – tamsioji žmogaus prigimties pusė, karo žaizdos, neišvengiama senatvė ir mirtis. Solo „Nakties veidas“ iš šokių ciklo *Švytuojantis peizažas* (*Swinging Landscape*; 1929) buvo skirtas vokiečių kareiviams, žuvusiems Pirmajame pasauliniame kare. Jų atminimas dar ryškiau įamžintas *Apraudojime* (*Totenmal*; 1930), kuriame moterų choras apraudа mirusiuosius, trumpai grįžusius į gyvenimą, kad vėl juos pasiglemžtų mirtis ir užmarštis. *Likimo daina* (1935) – šokis su kaukėmis, kuriame vaizduojami moters gyvenimo tarpsniai: jaunystė, branda ir senatvė.

Dėl tokių temų Wigman dažnai lyginama su vokiečių dailininkais ekspresionistais, kurie, siekdami perteikti stiprias ir dažnai nemalonias emocijas, pasitelkdavo padidinimą ir iškreiptą vaizdą. (Beje, ji buvo tapytojo Emilio Nolde's draugė.) Tačiau šie šokiai buvo tik dalis Wigman repertuaro. Ji kūrė ir lyrinių šokių. Pavyzdžiui, „Pastoralės“ (iš ciklo *Švytuojantis peizažas*) pradinėje scenoje šokėja gulėdavo ant žemės, lyg ilsėdamasi saulės nušviestoje pievoje. Wigman pasitelkė ir formaliuosius šokio aspektus. *Ceremoninėje figūroje* (1925) jos varpo formos kostiumas, sukurtas vaikišką lanką įsiuvus į sijono kraštą, varžė judesių

laisvę. Nuasmeninanti kaukė, pro kurią buvo sunku matyti, dar labiau didino šokėjos suvaržymą. *Erdvės kontūruose* (1928) Wigman panaudojo ilgą raudono šilko ir pilko aksomo atraižą, vienu galu pritvirtintą prie jos sijono, o kitu prie švininio antgalio lazdelės, kad galėtų braižyti kontūrus erdvėje.

Wigman eksperimentavo ir su muzikiniu šokio akompanimentu. Tuo ji susidomėjo Dalcroze'o periodo metu, o studijuodama pas Labaną nenustojo domėtis. Šokėja dažnai naudojo mušamuosius instrumentus, pavyzdžiui, gongus ir būgnus, kartu su fleita ir fortepijonu. Kartais ji šokdavo pagal skaitovo tekstą. Wigman įžvelgė skirtumą tarp savarankiško muzikos kūrinio ir muzikos, sukurtos specialiai šokiui; retkarčiais ji atsisakydavo muzikos ir šokdavo tyloje. Ji sukūrė choreografiją Glucko *Orfėjui ir Euridikei* (1947, 1961), Carlo Orffo *Carminai Buranai* (1943, 1955) bei Stravinskio *Šventajam pavasariui* (1957).

Wigman mokyklą, įkurtą 1920 m. Drezdene, baigė daug žymių vokiečių moderniojo šokio atstovų: Hanya Holm, Yvonne Georgi, Gret Palucca, Maxas Terpisas, Margarethe Wallmann ir Haraldas Kreutzbergas. Ji ir jos trupė entuziastingai buvo sutikta Jungtinėse Amerikos Valstijose, kai 1930–1933 m. ten tris kartus gastroliavo. 1931 m. Holm nuvyko į Niujorką atidaryti Wigman mokyklos. Taip vokiečių modernusis šokis pateko į Ameriką. Wigman veiklą Vokietijoje nutraukė naciai, į kurių juoduosius sąrašus ji buvo įtraukta. Jie uždarė jos mokyklą. 1945 m. Wigman iš naujo atidarė mokyklą pradžioje Leipcige, po to Vakarų Berlyne ir tęsė choreografės darbą.

Kurtas Joossas pas Labaną pradėjo studijuoti 1920 m. Štutgarte ir padėjo sukurti šokio užrašymo sistemą. Jis dirbo baletmeisteriu daugelyje Vokietijos miestų, pavyzdžiui, Esene, kur 1928 m. įkūrė trupę, vėliau tapusią Joosso baleto branduoliu. Jo choreografijoje akademinio baleto technika (atsisakius puantų ir virtuoziškų piruetų) buvo sumišusi su laisvesniais, ekspresyvesniais *Ausdrucktanz* judesiais.

Žaliasis stalas, kurio choreografiją Joossas sukūrė 1932 m., yra kaltinamasis aktas karui. Sukurti baletą įkvėpė viduramžiška Mirties šokio metafora. Įasmeninta Mirtis (šį vaidmenį atliko pats Joossas) įtraukia į savo šiurpią procesiją įvairias karo aukas: kareivį, partizaną, seną moterį, jauną merginą, parduotą į viešnamį, ir net spekuliantą. Baletas prasideda ir baigiasi diplomatų konferencijos, vykstančios aplink žaliu bajumi dengtą stalą, scena: veikėjų groteskiškai komiški kaukėti veidai ir pompastiški, savos vertės pajautimo kupini judesiai (lydimi lengvos tango ritmo muzikos) ryškiai kontrastuoja su griaunamąja Mirties veikla.

Akivaizdi politinė kritika negalėjo būti palankiai vertinama nacių valdomoje visuomenėje. Joossas ir jo trupė 1933 m. buvo priversti iš Vokietijos išvykti į Angliją. Joosso baleto trupės tarptautinių gastrolių repertuarą sudarė įvairūs



66 Premjeros metais Kurto Joosso *Žaliasis stalas* (1932) laimėjo pirmąją vietą choreografijos konkurse, kurį Paryžiuje surengė Tarptautinis šokio archyvas (Archives Internationales de la Danse). Atliekamas iki šių dienų, baletas, kaip protestas prieš karo beprasmybę, neprarado savo poveikio.

kūriniai: ir linksmi vaidinimai, pavyzdžiui, *Puota senojoje Vienoje* (1932), ir liūdnesni – jaunos merginos nusivylimo istorija *Didysis miestas* (1932). Tačiau *Žaliasis stalas* išliko pačiu populiariausiu Joosso kūriniu.

Šokio mene pasibaigė ilgai trukęs baleto dominavimas. Žiūrovai nebemanė, jog šokėja būtinai turi šokti ant puantų, kad jos menas būtų laikomas gražiu arba vertu dėmesio. Duncan, St Denis, Shawnas, Wigman ir kiti įrodė, kad įmanomos alternatyvos. Ieškojimų etapas dar nebuvo pasibaigęs, daugelis pasikeitimų laukė ateityje, tačiau šių pirmųjų eksperimentatorių darbai paruošė dirvą naujoms šokio meno kryptims.



67 Edmundas Dulacas, iliustruodavęs pasakas, sukūrė šį šmaikštų komentarą, skirtą Rusų baleto trupės *Miegančiajai princesei* (1921): geroji fėja Bakstas veda žavųjį princą Diagilevą į Miegančiosios princesės šventovę.

„Apstulbink mane“

Baletas nestovėjo vietoje, kai radosi naujos šokio formos. Eksperimentinė dvasia, įžiebusi Fokino reformas, kulminaciją pasiekė XX a. 3-iajame dešimtmetyje. Ji turėjo įtakos daugeliui choreografų, dirbusių pagal tradicinio baleto principus. Kai kurie bandė praturtinti baleto kalbą judesiais, paimtais iš kitų šaltinių: buitinių, etninių šokių, akrobatikos bei gimnastikos. Kiti naujų šokio temų ieškojo kasdieniame gyvenime. Treti kūrė choreografiją, kuri, mažiau remdamasi siužetu, artėjo prie grynojo šokio.

Tačiau ryškiausia 3-iojo dešimtmečio naujovė buvo scenografija. Užsimezgė baleto kūrėjų ryšys su pažangiausiais vaizduojamojo meno sąjūdžiais. Rusų baleto trupės „rusų sezonai“ paruošė tam dirvą – buvo atsisakoma tradicinių samdomų kompozitorių ir dailininkų paslaugų. Moderni technologija, iš dalies įkvėpta Loie Fuller pavyzdžio, formavo naują drąsų baleto įvaizdį: apšvietimas tapo įvairesnis ir įgijo didesnę reikšmę, o kinematografijos išradimai suteikė baleto scenografijai papildomų dimensijų.

Susižavėję scenovaizdžiu, choreografai savo baletuose kartais užmiršdavo arba nuvertindavo žmogų. Šokėjus varžė figūrą slepiantys kostiumai; jų veido išraišką dengė kaukės; kartais iš jų būdavo reikalaujama mėgdžioti mašinas, kuriomis buvo žavimasi dėl greičio, tikslumo ir energijos. Tai buvo radikalus posūkis nuo Petipa klasicizmo, kuris niekada neneigė žmogaus prigimties, nors ir reikalavo iš šokėjų beveik dieviško fizinio tobulumo. Vis dėlto Petipa priesakai niekada nebuvo visiškai pamiršti; jo formalistinę tradiciją pratęsė ir išplėtojo vadinamasis neoklasicistinis baleto stilius. Nauja raiška buvo kuriama neatsisakant aiškumo ir tvarkos principų.

Rusijoje po eksperimentų laikotarpio įvyko 1917 m. revoliucija. Petipa baletai pateko į nemalonę dėl sąsajų su imperatoriškuoju dvaru. Jiems būdingos pasakų temos, sukeldavusios publikai praeities ilgesį, atrodė atitrūkusios nuo gyvenimo ir jo vertybių. Porevoliucinio laikotarpio choreografai norėjo tai pakeisti. Siekdami priartinti baletą prie liaudies, savo kūriniams jie rinkdavosi alternatyvias scenas kabaretuose, miuzikluose, cirkuose, teatruose po atviru dangumi ir kitur. Keletas jų įkūrė kamerinio baleto trupes, kuriose buvo daugiau kūrybinės laisvės nei didelėse pripažintose trupėse.

Rusų eksperimentuotojų priešakyje buvo Kasianas Goleizovskis (1892–1970) ir Fiodoras Lopuchovas (1886–1973). Vakaruose mažai buvo žinoma jų kūryba. Abu buvo baigę Imperatoriškąją baleto mokyklą. Goleizovskis pačius drąsiausius savo eksperimentus atliko 3-iajame dešimtmetyje, daugelį jų kartu su savo Maskvoje įkurta Kamerinio baleto trupe. Lopuchovas, kuris 1922 m. tapo tuometinio Petrogrado valstybinio operos ir baleto teatro vadovu, daugiausia darbų sukūrė šio teatro trupei.

Goleizovskis, kaip ir Labanas, manė, kad judesio tęstinumas yra esminis šokio bruožas. Norėdamas pagyvinti akademinę techniką, savo choreografijoje jis panaudojo gimnastikos, akrobatikos, populiarių pramoginių šokių, pavyzdžiui, fokstroto ir tango, elementų. Goleizovskio sugalvoti pakėlimai ir pozos, šokėjus apnuoginantys kostiumai teikė šokiams erotizmo, kurio jis nemanė atsisakyti. Jo 1923 m. „ekscentriškų šokių" programoje buvo skandalingasis Paryžiaus chuligano šokis.

Domėjimasis džiazu paskatino Goleizovskį pasitelkti džiazo orkestrą akompanuoti jo šokiams Vsevolodo Mejerholdo mišraus žanro kūrinyje *D.E.* (1924). Kelių jo baletų dekoracijas sukūrė sovietų meninio sąjūdžio – konstruktyvizmo – atstovai. Jie atsisakė iliuzijos įvaizdžio ir propagavo naujų medžiagų bei pramonės procesų naudojimą. Pavyzdžiui, Boriso Erdmano *Juozapo gražiojo* (1924) dekoracijos – platformos, pakylos ir laiptai – sudarė sąlygas choreografui išnaudoti skirtingus scenos lygius. Biblinė Juozapo ir jo brolių istorija buvo pasakojama gausiomis pozomis, šokėjų kūnai buvo išdažyti skirtingomis spalvomis priklausomai nuo rasės ar tautybės (žydų, egiptiečių, etiopų).

Lopuchovo eksperimentai nebuvo tokie radikalūs. Galbūt tai sąlygojo jo užimamos pareigos. Jį pirmiausia domino muzikos ir šokio ryšio tyrinėjimas. Lopuchovas buvo įsitikinęs, kad choreografai turi studijuoti orkestro partitūras, nes šokio brėžinys turi atspindėti muzikos savybes: instrumentinį koloritą ir dinamiką. Jis norėjo draminę motyvaciją balete pakeisti grynai muzikos jėga: šokis turi gimti iš muzikos ir ją atspindėti. Lopuchovo idėjos išdėstytos knygoje *Baletmeisterio keliai* (1925).

Baletas *Šokio simfonija*, paantrašte *Visatos didybė* (1923), nors įvyko tik vienas jo spektaklis, tapo žymiausiu Lopuchovo darbu. Galbūt todėl, kad buvo vienas pirmųjų nesiužetinių baletų, o tokie kūriniai XX a. tapo svarbiu žanru. *Šokio simfonijoje,* atliekamoje pagal Beethoveno Ketvirtąją simfoniją, nebuvo siužeto, nors baletas turėjo nuodugnų planą: vaizduojamas simboliškas šviesos atsiradimas visatoje, gamtos prabudimas, egzistencijos džiaugsmas ir kiti globalūs dalykai. Lopuchovo choreografijoje akademinio baleto technika buvo deri-

nama su akrobatiniais judesiais, aukštais pakėlimais, kurie vėliau tapo išskirtiniu sovietų baleto bruožu. Jaunų artistų trupėje šoko ir būsimieji choreografai George'as Balanchine'as, Leonidas Lavrovskis.

Ir Goleizovskis, ir Lopuchovas sukūrė pirmuosius sovietų politinius baletus. Du jų baletai turėjo beveik identiškus pavadinimus, kylančius iš viesulo, kaip apvalančios stichijos, idėjos. Lopuchovo *Raudonasis viesulas* (1924) šlovino 1917 m. revoliucijos laimėjimus. Abstraktesnio pirmojo „proceso", arba veiksmo, metu tvirtai ir agresyviai judančių šokėjų grupė pasipriešina dvejojančiai ir besitraukiančiai grupei. Antrojo „proceso" metu amoralūs visuomenės elementai – plėšikai ir girtuokliai – pralaimi darbininkams. Goleizovskio *Viesule* (1927) vaizduojama darbininkų pergalė prieš karalių ir jo dekadentiškus fokstrotą šokančius pavaldinius.

Vakarų Europoje XX a. 2-ojo dešimtmečio pabaigoje Diagilevas pradėjo avangardistinių eksperimentų etapą. Vis dažniau savo bendradarbiais jis rinkosi Vakarų Europos menininkus, ypač Paryžiaus modernistinės mokyklos dailininkus bei kompozitorius, priklausiusius „Šešeto" grupei. Iš dalies tai lėmė ir realybė: Pirmasis pasaulinis karas ir įvykusi 1917 m. revoliucija nutraukė jo ryšius su bendradarbiais Rusijoje. Iš dalies tai buvo troškimas patraukti žiūrovus. Be to, Diagilevą skatino avantiūrizmo dvasia, kurią atspindi garsusis jo priesakas rašytojui Cocteau „Apstulbink mane".

Naujoji era neteko stabilumo – reikėjo nuolatinių naujovių. Skirtingai nei Bakstas ir Benois, daugelis naujųjų Diagilevo dailininkų ir kompozitorių sukūrė tik po vieną ar du baletus. Išimtis buvo dailininkai vyras ir žmona Michailas Larionovas (1881–1969) ir Natalija Gončiarova (1881–1962). Rusijos avangardizmo sąjūdžiui jie vadovavo dar prieš išvykdami iš šalies prieš Pirmąjį pasaulinį karą. Ryškių spalvų pagal kubizmo principus sukurtos Gončiarovos dekoracijos kaimo tema pagyvino Fokino baletą *Auksinis gaidelis* (1914) 53
bei 1926 m. naujai pastatytą *Ugnies paukštę*. Diagilevas taip vertino Larionovą, kad paskyrė jį vienu iš baleto *Juokdarys* (1921) choreografų: šokėjas Tadeuszas Slavinsky jo sukurtus pozų ir grupių išdėstymo eskizus pavertė šokio kalba.

Kitas dažnas Diagilevo bendradarbis buvo Pablo Picasso, pirmą kartą dirbęs su trupe 1917 m. Jis sukūrė kubistines dekoracijas ir kostiumus baletams *Paradas* (1917), *Trikampė skrybėlė* (1919), *Pulčinela* (1920) bei *Cuadro Flamenco* (1921), baletui *Mėlynasis traukinys* (1924) – nuleidžiamą scenos uždangą, kurioje buvo vaizduojamos dvi pakrante bėgančios milžinės. Kubizmas galbūt labiausiai iš visų „izmų" vyravo Rusų baleto trupės darbuose, tačiau repertuare

buvo ir kitų meno krypčių atspindžių. Dailininkas futuristas Giacomo Balla sukūrė dekoracijas ir apšvietimą *Fejerverkams* (1917). Iš tikro tai buvo ne baletas, o šviesų spektaklis, kurio metu skambėjo to paties pavadinimo Stravinskio kompozicijos. *Romeo ir Džuljeta* (1926), kurio scenografiją sukūrė siurrealistai Maxas Ernstas ir Joanas Miró, o choreografiją – Nižinska, baigdavosi slaptu pabėgimu lėktuvu. Kitas siurrealistas Giorgio de Chirico sukūrė Balanchine'o *Baliaus* (1929) scenografiją su kolonomis ir skulptūromis, kurios dažnos jo paveiksluose.

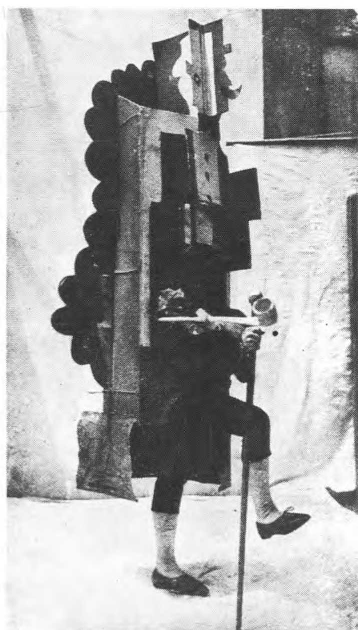
Stravinskis, „rusų sezonų" veteranas, toliau kūrė muziką šiai trupei. Tarp trupės muzikos partnerių buvo jo tautietis Sergejus Prokofjevas ir prancūzų kompozitorius Georges'as Auricas, priklausęs „Šešetui".

Tarp avangardistų ir Rusų baleto trupės tam tikra prasme egzistavo simbiozė. Modernistai suteikdavo baletui šiuolaikiškumo ir naujumo dvasios, kurią Diagilevas labai vertino. O baletas atsilygindavo, suteikdamas moderniajam menui ir muzikai plačių raiškos galimybių bei reklamos. Kai kuriais atvejais vienas kitą praturtindavo. Balanchine'as yra pasakęs, kad Stravinskio neoklasicistinė *Apolono Musageto* (1928) partitūra išmokė jį svarbių choreografinio meistriškumo ypatumų: glaudaus judesių sąryšio ir saikingumo.

Žinoma, Rusų baleto trupė neatsirado moderniame pasaulyje per naktį; tai buvo laipsniškas procesas. Išvykus Fokinui ir Nižinskiui, Diagilevas ėmė globoti jauną choreografą Leonidą Miasiną (1895–1979), kuris trupėje pradėjo dirbti 1914 m. Pirmajame jo balete *Nakties saulė* (1915) buvo rusų folkloro elementų, panašių į tuos, kuriuos Fokinas pasitelkė *Ugnies paukštėje* ir *Petruškoje*. Naujoji rusų baleto dvasia pirmą kartą pasireiškė Miasino *Parade* (1917), kurio pavadinimas buvo kilęs iš intermedijų, vaidinamų aikštėse žiūrovams į teatrą privilioti. Eriko Satie partitūroje buvo įvairaus triukšmo: laivo sirena, lėktuvo variklio gausmas bei pistoleto šūviai. Dekoracijas sukūręs Picasso pasiūlė personažus, pavadintus Verslininku Niujorkiečiu ir Paryžiečiu, o juos vaidinę šokėjai buvo įvilkti į didžiules kubistines konstrukcijas. Du šokėjai arklio kostiumu vaidino trečiąjį Verslininką. Kitos reginio įdomybės buvo pora akrobatų; Mažoji amerikietė, kuri spausdina mašinėle, šoka į važiuojantį traukinį ir nuskęsta kartu su „Titaniku"; Kinas fokusininkas (Miasinas), kuris iškvepia ugnį ir ryja kiaušinį, pamėgdžiodamas miuzikholų fokusininkus.

Vienas populiariausių Miasino baletų buvo *Stebuklinga krautuvėlė* (*La Boutique Fantasque*; 1919) – pasaka apie atgijusias lėles. Pats choreografas ir energingoji Lidija Lopuchova (1891–1981) vaidino porelę lėlių kankano šokėjų; sužinojusios apie gresiantį jų išskyrimą, lėlės įsimylėjėlės pasipriešina. Miasinas





68–70 Miasino *Parado* (1917) idėja kilo Cocteau, muziką parašė Satie, o scenografiją sukūrė Picasso. Ši scenos uždanga (*viršuje*) mažai susijusi su scenoje vykstančiais įvykiais, nors akrobatai, muzikantai ir juokdariai buvo užuomina apie balete vaizduojamą mugės aplinką. Tarp sudėtingų kostiumų buvo arklys (*kairėje*) ir kubistinė Paryžiečio Verslininko figūra (*dešinėje*).

sukūrė ir patrauklių choreografinių nacionalinių tipažų; tarp jų – pora amerikiečių tėvų, kurie drovėdamiesi dengė savo vaikams akis, kad šie nepamatytų nepadoraus šokančių pudelių kraipymosi.

Pirmojo pasaulinio karo metais trupei gastroliuojant Ispanijoje, Miasinas susidomėjo ispanų šokiu ir kostiumais. Šio domėjimosi rezultatas – baletas *Trikampė skrybėlė* (1919), kuris atskleidė baletmeisterio charakterinio šokio talentą. Miasino baleto kūrėjai buvo ispanai: partitūrą parašė Manuelis de Falla, siužeto pagrindas buvo Pedro Antonio Alarcóno romanas *Trikampė skrybėlė* (*El Sombrero de tres picos*; 1874), dekoracijas ir kostiumus sukūrė Picasso. Balete vaizduojama, kaip senas ištvirkęs gubernatorius bando suvedžioti gražuolę malūnininko žmoną (Karsavina), bet ji ir malūnininkas (Miasinas) sugriauna jo planus. Balete buvo daug ispanų šokių, ypač ryški ugningoji malūnininko *farruca*; be to, malūnininkas bulių kautynių parodijoje kovėsi su nelaiminguoju gubernatoriumi kaip toreadoras su buliumi. Šis baletas – vienas ilgiausiai scenoje išlikusių Miasino spektaklių.

1921 m. Miasinas paliko Rusų baleto trupę, ir ji vėl neteko choreografo. Galbūt todėl Diagilevas nusprendė atgaivinti Petipa *Miegančiąją gražuolę*, kurią jis pavadino *Miegančiąja princese*. Be to, klasikinio baleto Diagilevas buvo ir pasiilgęs. Jis pasamdė anksčiau Sankt Peterburge dirbusį baletmeisterį Nikolajų Sergejevą pertvarkyti baleto choreografiją. Carlotta Brianza, pirmoji Aurora, šoko piktąją fėją Karabosą. Šį vaidmenį vėliau perėmė pirmasis jo atlikėjas Enrico Cecchetti. Senas Diagilevo draugas Bakstas sukūrė dekoracijas ir kostiumus, o Nižinska, dirbusi sovietinėje Rusijoje, grįžo į trupę papildyti baleto choreografijos.

Nepaisant prabangių dekoracijų, kostiumų bei naujos rusų žvaigždės Olgos Spesivcevos, šokusios Aurorą, pasirodymo, *Miegančioji princesė* patyrė nesėkmę. Daugeliui trupės gerbėjų, pamėgusių modernistinius spektaklius, baletas atrodė senamadiškas, stabdantis pažangą. Žiūrovams, chpripratusiems prie vienaveiksmių baletų, kuriuos išpopuliarino pati Rusų baleto trupė, penki paveikslai atrodė be galo ištęsti. Londono kritikai, nepripažįstantys klasikinio šokio žavesio, spėliojo, ar trupė jau miršta nuo meninio išsekimo. Diagilevo svajonės apie pelną galutinai sužlugo, kai baletas pasirodė esąs nuostolingas.

Tačiau *Miegančioji princesė* nebuvo visiška nesėkmė. Diagilevui pavyko tiesiog iš šukių sukurti populiarų vienaveiksmį baletą *Auroros vestuvės*. Maža to, jis atrado naują choreografę – Nižinską, kurios baletas *Vestuvės* (1923) atgaivino prisiminimus apie jos brolio eksperimentinius bandymus *Šventajame pavasaryje*. Atliekamos pagal Stravinskio partitūrą keturiems fortepijonams, timpanui, mušamiesiems ir vokalistams, *Vestuvės* vaizdavo rusiškas valstiečių jungtuves.

Balete atsisakyta folkloro temoms būdingo spalvingumo ir linksmumo. Rūsti aplinka ir paprasti rudi bei balti Gončiarovos sukurti kostiumai vaizdavo pasaulį, valdomą būtinybės, kuriame vestuvės suprantamos kaip bendruomenės gyvavimo pratęsimo būdas. Nuotaka, jaunikis ir jų tėvai buvo interpretuojami ne kaip individualios asmenybės, o kaip visuotinių apeigų atnašautojai.

Nižinska sustiprino šią abstrakčią idėją, pakylėdama moteris ant puantų (kad pailgėję siluetai suteiktų joms ikoniškų figūrų bruožų) ir pabrėždama grupinių kompozicijų simetriškumą. Personažų gestai buvo formalizuoti, o jų tarpusavio sąveika griežtai kontroliuojama. *Vestuvių* paliekamas įspūdis buvo nepaneigiamas. Atviras daugelio judesių agresyvumas, pavyzdžiui, moterų puantų stuksėjimas į grindis, sunkūs šuoliai, kūrė negailestingo, sunkios buities slegiamo pasaulio, kuriame būtinos išlikimo savybės – jėga ir ištvermė, vaizdą.

Po iš esmės laiko žymių neturinčio baleto *Vestuvės* Nižinska sukūrė du šiuolaikinio gyvenimo baletus. *Elnėse* (1924) vaizduojama labai dviprasmiška madingo pobūvio aplinka. Kūrinio pavadinimas kilęs iš prancūziško žodžio, kuriuo šnekamojoje kalboje vadinamos jaunos moterys. Tarp blankių personažų išsiskiria dvi jaunos damos, labiau besidominčios viena kita nei raumeningais





71, 72 Bakstas, kurdamas *Miegančiosios princesės* scenografiją, kruopščiai tyrinėjo XVIII a. šaltinius. Vienas pavyzdžių yra šis princesės Auroros vestuvinės suknelės eskizas (*kairėje*). Visiška priešingybė buvo *Vestuvės*, kuriose asketiški Gončiarovos kostiumai atspindėjo Nižinskos pastangas perteikti sunkų, primityvų valstiečių gyvenimą (*dešinėje*).

atletais, kurie maivosi prieš jas, ir paslaptinga mergaitė (o gal tai – pažas?), dėvinti trumpą mėlyno aksomo tuniką bei baltas pirštines ir šokanti su vienu iš atletų. Pasipuošusi perlų vėriniu ir nesiskirianti su cigaretės laikikliu, pati Nižinska atliko šeimininkės, kuri desperatiškai siekia susigrąžinti prarastą jaunystę, vaidmenį. *Elnės*, sukurtos pagal Francisо Poulenco partitūrą ir Marie Laurencin scenovaizdį, žavėjo rinktinę publiką, nors ir turėjo socialinės satyros bruožų.

Mėlynajame traukinyje (1924), kurį Nižinska pastatė pagal Dariuso Milhaud muziką, greičiau buvo vaizduojamas ne traukinys, o jo maršruto tikslas – madingas Dovilio kurortas. Šokėjai, vilkintys prabangius Chanel sportinius drabužius, čia užsiima įvairia sportine veikla (plaukimu, tenisu, golfu). Kubistinį baleto paplūdimį sukūrė skulptorius Henri Laurens'as. Balete išryškėjo naujo talentingo anglų šokėjo Antono Dolino (tikrasis vardas – Patrickas Healey-Kay, 1904–1983) akrobatinis meistriškumas. Teniso žaidėjos vaidmenį Nižinska kūrė nusižiūrėjusi iš teniso čempionės Suzanne Lenglen.

1925 m. ir Nižinska paliko trupę, bet šį kartą Diagilevas turėjo net du atsarginius variantus. Be Miasino, choreografu jis pasikvietė Balanchine'ą (1904–1983), prieš metus pasitraukusį iš Sovietų Rusijos. Paskutiniais Rusų baleto trupės gyvavimo metais joje dominavo būtent šių dviejų choreografų kūryba. Balanchine'as, Petrogrado (buvusios Imperatoriškosios) baleto mokyklos absolventas, buvo paveiktas Lopuchovo ir Goleizovskio eksperimentinės dvasios. Ši įtaka jautėsi iš jo polinkio ieškoti netradicinių judesių. Dar Rusijoje Balanchine'as sukūrė trupę „Jaunasis baletas", kurios trys nariai (Aleksandra Danilova, Tamara Geva ir Nikolajus Jefimovas) kartu su juo išvyko į Vakarus.

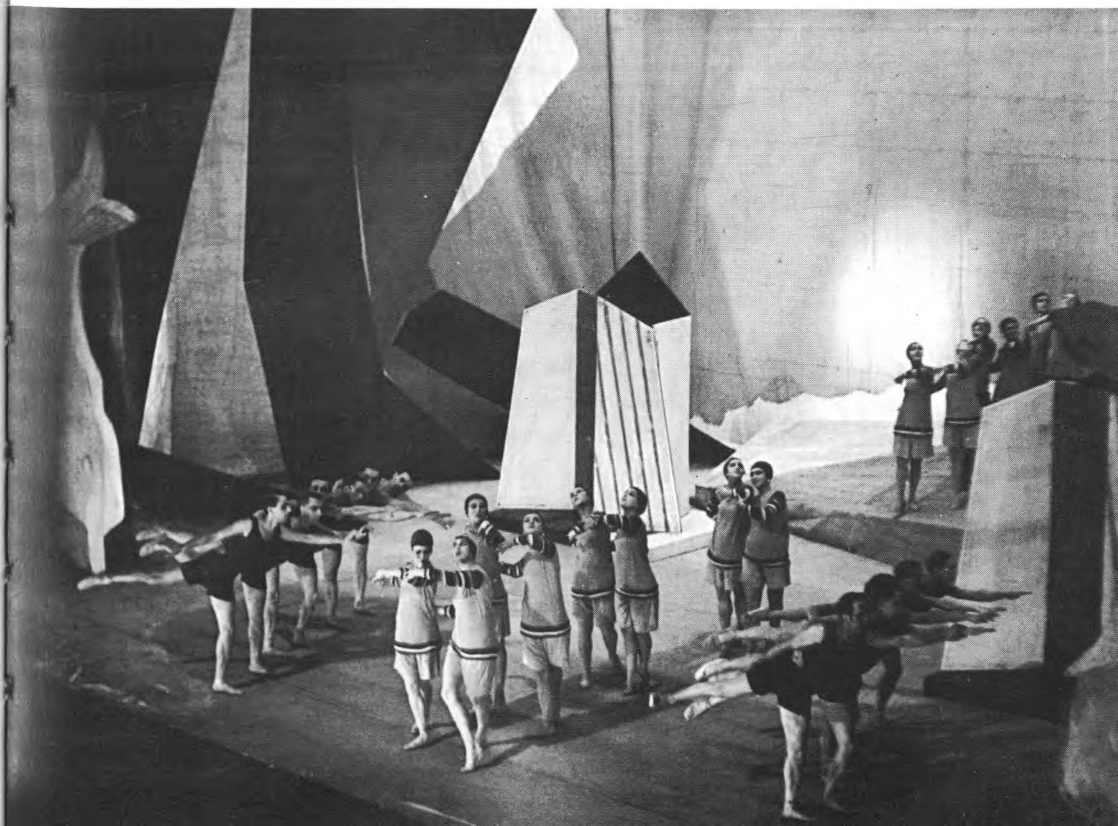
Pirmasis Balanchine'o baletas, parodytas Paryžiuje, buvo atgaivinta Stravinskio *Lakštingalos giesmė* (*Le Chant du Rossignol*; 1925), pastatyta pagal Hanso Christiano Anderseno pasaką. Lakštingalos vaidmenį kūrė jaunutė anglų šokėja Alicia Markova (g. 1910), susirusinusi pavardę iš Marks. 1927 m. Balanchine'as pastatė *Katę*, modernią Ezopo pasakėčios traktuotę pagal prancūzų kompozitoriaus Henri Sauguet partitūrą. Nors konstruktyvistinė scenografija ir kostiumai buvo patikėti broliams Naumui Gabo ir Antonui Pevsneriui, pastarasis sukūrė tik deivės Afroditės skulptūrą, kuri išklauso jaunuolio maldą paversti jo katę moterimi. Pagrindinę vyro partiją *Katėje* šoko jaunas kylantis rusų šokėjas Serge'as Lifaris (1905–1986), kuris tuomet dar nebuvo brandus menininkas. Balanchine'o choreografija paslėpė jo technikos trūkumus. Buvo sukurta daug stulbinančio grožio scenų – kad ir Lifario įlipimas į jo partnerių vyrų sukomponuotą „vežimą".

Žymiausias Miasino 1927 m. sezono darbas buvo *Plieninis šuoliavimas* (*Le*

73 Kubistinė Henri Laurens'o scenos fono užuolaida ir madingi Coco Chanel sukurti šokėjų paplūdimio drabužiai Nižinskos balete *Mėlynasis traukinys* (1924), vaizduojančiame Dovilio aukštąją visuomenę, žavėjo rinktinę publiką.

Pas d'Acier), vaizduojantis Sovietų Rusijos gyvenimą. Jo kulminacija – atkurtas fabriko darbo dinamizmas. Pasikartojantys mechaniški šokėjų judesiai (siūbuojančios rankos, trepsinčios kojos) puikiai sutapo su pulsuojančia Prokofjevo partitūra bei konstruktyvistinėmis Georgijaus Jakulovo dekoracijomis, kurias sudarė besisukantys ratai ir blyksinčios šviesos. Įvairus apšvietimas buvo labai reikšmingas Miasino balete *Odė* (1928), pastatytame pagal XVIII a. Michailo Lomonosovo poemą, kurioje imperatorė Jelizaveta lyginama su Šiaurės pašvaiste. Dailininkui Pavelui Čeličevui įtakos galėjo turėti Loie Fuller *Jūra*, kurią jis matė 1925 m. Naudodami skaidrių projekcijas, veidrodžius bei filmuotus kadrus apie gėlių pražydėjimą, dailininkas ir choreografas sukūrė šviesos bei judesio reginį. Kaukėti šokėjai, vilkintys kūną aptraukiančius baltus triko, iš virvių sudarydavo geometrines figūras; vyras solistas šoko duetą su judančiu šviesos spinduliu. Kitame duete peršviečiamos plokštės išskaidydavo šokėjų figūras – jos atrodydavo nematerialios.

Balanchine'o balete *Apolonas Musagetas*, sukurtame 1928 m. pagal Stravinskio partitūrą, vaizduojamas graikų dievo Apolono (Lifaris) gimimas ir susitikimas su trimis mūzomis: Kaliope, atstovaujančia poezijai, Polihimnija – pantomimai 74



ir Terpsichora – šokio mūza. Kiekviena šoka solo, simbolizuojantį jos meną. Apolono palankumą laimi vienintelė – Terpsichora (Alisa Nikitina), kuriai tenka garbė su juo šokti *pas de deux*. Baletas nustebino žiūrovus, įpratusius prie dievo, kaip antikinės skulptūros, įvaizdžio. Tai buvo pirmasis Balanchine'o bandymas sukurti neoklasicistinio stiliaus baletą. Neatsisakant tvirto klasikinio baleto pagrindo, akademinė šokio technika buvo paįvairinta energingais Apolono rankų mostais jam „skambinant" liutne, jo nerangiu kraipymusi su mūzomis bei „plaukimo pamoka", kai Terpsichora, grakščiai judindama rankas, apsiverčia ant nugaros. Šiais judesiais, pažeidžiančiais akademines taisykles, buvo siekiama ne priblokšti žiūrovą, bet tiesiog praturtinti tradicinę baleto kalbą.

50 Paskutinis žymus Diagilevo epochos baletas buvo Balanchine'o *Sūnus paklydėlis* (*Le Fils prodigue*), sukurtas pagal Prokofjevo partitūrą 1929-aisiais, Diagilevo mirties metais. Biblinė istorija pradedama maištingu sūnaus palaidūno pabėgimu iš namų. Vėliau herojų suvilioja graži, bet klastinga Sirena, kurios bendrininkai jį apiplėšia. Nelaimingą ir atgailaujantį sūnų priima atlaidus tėvas. Pagrindinio vaidmens atlikėjas Lifaris pelnė asmeninę šlovę suvaidinęs sugrįžimo sceną. Palaidūno akrobatiniai duetai su aukšta, šaltai erotiška Sirena (Felia Dubrovskaja) žiūrovams taip pat darė įspūdį.

Šie baletai, šiandien žinomi kaip *Apolonas* ir *Sūnus paklydėlis*, yra vieninteliai Diagilevo trupei Balanchine'o sukurti baletai, išsilaikę iki šių dienų. Nors *Apolonas* patyrė daug kostiumų ir scenografijos pakeitimų, galiausiai įkūnijusių kuklų paprastumą, choreografija iš esmės liko ta pati. O *Sūnaus paklydėlio* dekoracijos ir kostiumai, sukurti Georges'o Rouault, liko išsaugoti.

1920 m. Rusų baleto trupė susidūrė su varžove – Švedų baleto trupe (Ballets Suédois), kurią įkūrė turtingas švedas Rolfas de Maré (1898–1964). Ją sudarė Karališkosios švedų ir Karališkosios danų baleto trupių šokėjai. Ši grupė nepasiekė Rusų baleto trupės ilgaamžiškumo – ji gyvavo tik iki 1925 m. Vienintelis jos choreografas švedas Jeanas Börlinas (1893–1930) sukūrė daugiau kaip dvidešimt baletų, tačiau šiandien trupė labiau žinoma dėl joje bendradarbiavusių kūrėjų. Trupės libretistai, dailininkai ir kompozitoriai buvo ryškiausi Paryžiaus talentai: tai – poetai Blaise'as Cendrars'as, Paulis Claudelis, Cocteau ir Riciotti Canudo; kompozitoriai Auricas, Arthuras Honeggeris, Milhaud, Cole'is Porteris, Poulencas ir Satie; dailininkai de Chirico, Fernand'as Léger ir Francisas Picabia.

Švedų baleto repertuaras daugiausia buvo avangardistinis, nors labai populiarūs buvo baletai, kurie rėmėsi švedų liaudies šokiais. Toks buvo *Mėgstamas šokis* (*Dansgille*; 1921). Trupės darbuose buvo akcentuojamas vizualinis apipavidalinimas, kartais net užgožiantis šokį. Vienas įspūdingiausių dailininko dar-



74 Balanchine'as *Apoloną Musagetą* (1928) laikė lemtingu gyvenimo posūkiu, nes Stravinskio neoklasicistinė partitūra išmokė jį neperkrauti choreografijos. Laikydamasis šios idėjos, vėliau jis atsisakė pirmajam pastatymui būdingų čia pavaizduotų puošnių dekoracijų ir kostiumų, pasitenkindamas tuščia scena ir paprastomis tunikomis bei triko.

bų – Andrée Parro scenografija baletui *Žmogus ir jo aistra* (*L'Homme et son désir*; 1921). Simbolinės figūros: juodai vilkinčios Nakties valandos, Mėnulis ir jo atspindys – buvo išsidėsčiusios keturių pakopų scenoje. Šokėjai, vaizduojantys muzikos instrumentus (lėkštes, varpelius ir dūdeles), buvo su įmantriomis šukuosenomis ir kaukėmis, kurios slėpė veidus ir teikė abstraktumo.

Eiffelio bokšto vestuvės (*Les Mariés de la Tour Eiffel*; 1921), Cocteau sumany- 75
tos kaip satyrinė buržuazijos ir banalumo šventė, vaizdavo vestuvių pokylį Eiffelio bokšto terasoje Bastilijos paėmimo dieną. Balete fotografas bando fotografuoti, bet iš fotoaparato iššoka strutis, besimaudanti gražuolė ir liūtas; iš kitos scenos pusės gramofonai graikų choro stiliumi ironiškai komentuoja veiksmo eigą. Šokėjai balete vilkėjo gremėzdiškus kostiumus, o kaukės trukdė girdėti muziką, kurią sukūrė penki „Šešeto" nariai: Auricas, Honeggeris, Milhaud, Poulencas ir Germaine Tailleferre.

Börlino domėjimasis primityviosiomis kultūromis, būdingas daugeliui XX a. pradžios menininkų, įkvėpė *Pasaulio sukūrimą* (1923). Siužeto pagrindą sudarė afrikietiškas pasaulio sukūrimo mitas, perteiktas Milhaud džiazo partitūra ir Léger scenografija. Choreografija iš esmės rėmėsi akademinio baleto technika. Tačiau Börlinas sugalvojo keletą originalių dalykų, pavyzdžiui, ant kojokų judančius šokėjus-garnius.

Paskutinis trupės darbas buvo dadaistinis baletas *Relâche* (1924), kurio pavadinimas reiškia atšauktą spektaklį. Šiame balete, kurio veikėjai – ugniagesys, elegantiška dama ir devyni vyrai, vienu metu nusimetantys savo vakarinius drabužius ir liekantys su ilgais apatiniais, nebuvo jokių klasikinio šokio požymių. Dekoracijų foną, sukurtą Picabios (jis taip pat parašė scenarijų), sudarė dvi eilės vienas ant kito sudėtų priekinių automobilio žibintų, kurie spektaklio metu tai nušvisdavo, tai užgesdavo. Per pertraukas buvo rodomas René Clairo filmas *Antraktas* (*Entr'acte*), pirmąkart panaudotas balete. Po virtinės atsitiktinių vaizdų, tarkim, menininkų Mano Ray ir Marcelio Duchamp'o žaidimo šachmatais, baletas baigdavosi parodijuotomis Börlino laidotuvėmis, kurios, dingus katafalkui, virsdavo komiškomis gaudynėmis.



75 Cocteau *Eiffelio bokšto vestuvėse* (1921) strutis (*centre*) iššoka iš fotoaparato ir prisijungia prie ekscentriškų vestuvių pokylio svečių.



76 Didžiąją dalį Oskaro Schlemmerio *Triadinio baleto* (1922) žavesio sudarė netradiciniai kostiumai, kurie tarsi neigė patį šokėjų žmogiškumą. Kairėje matyti gąsdinanti fantastinė figūra Abstrakcija.

Intensyvų Švedų baleto trupės domėjimąsi scenovaizdžiu dar labiau išplėtojo Oskaras Schlemmeris (1888–1943). Būdamas profesionalus tapytojas, pirmuosius šokio eksperimentus jis pradėjo 1910 m. Pirminius eskizus *Triadiniam baletui* (*Triadisches Ballett*) sukūrė jau 1916 m. 1921 m. įstojo į tuo metu įsteigtą Bauhauzą Veimare, kur buvo bandoma kurti naują architektūros, amatų ir vaizduojamojo meno sąjungą. Bauhauzo remiamas, Schlemmeris tęsė savo choreografinę veiklą: 1922 m. sukūrė *Triadinį baletą*, 1926 m. – *Bauhauzo šokius*. 1925–1929 m. Desau mieste Schlemmeris vadovavo Bauhauzo teatrinėms pratyboms, tapusioms daugelio jo eksperimentinių darbų atskaitos tašku. Savo choreografija, kaip ir daile, Schlemmeris siekė perteikti visuotines idealizuotas formas. *Triadinio baleto* šokėjai pasirodydavo kaip depersonalizuotos, kartais nužmogintos būtybės. Jų veidai būdavo storai nutepti baltu grimu arba dengiami kaukių; rankos, kojos ir torsai užmaskuoti arba visiškai iškreipti; net plaštakos paslėptos kumštinėse pirštinėse. Nors moterys šoko ant puantų, tai buvo stilizacija, o ne emocinė išraiškos priemonė. Šokėjai priminė sukonstruotas

lėles arba marionetes. Šį įspūdį stiprino paprasti, dažnai pasikartojantys judesiai ir emocinės sąveikos stoka. Šiokį tokį emocinį atspalvį *Triadiniam baletui* suteikė jausmus žadinanti Pauliaus Hindemitho partitūra. Didžiausias *Triadinio baleto* savitumas – Schlemmerio sukurti kostiumai. Daugelis moterų kostiumų buvo tradicinės baleto suknelės variacijos: emaliuotos, lyg besisukantis vilkelis; vertikaliai pailgintos, kad įrėmintų viršutinę kūno dalį, arba pagamintos iš sidabrinių laidų ringių. Kiti kostiumai buvo įkvėpti žaislų arba liaudies meno. Keletas priminė mokslinės fantastikos būtybes: pavyzdžiui, figūra, pavadinta Abstrakcija, turėjo padalytą asimetrišką galvą; viena jos ranka baigėsi smaigaliu, kita – auksiniu vėzdu.

Priešingybė vyraujančiam susidomėjimui scenovaizdžiu buvo Anos Pavlovos šokis, išreiškiantis balerinos ekspresyvumą, asmenybės magnetizmą, technikos meistrystę. Pavlova turėjo legendinį sugebėjimą pagerinti vidutinišką choreografiją, o daugelis jos repertuaro temų neatrodydavo banalios. Kur tik ji pasirodydavo, jos šokis pelnydavo žiūrovų simpatijas.

Pavlova savo karjerą pradėjo kaip viena iš daugiausia žadančių Imperatoriškojo teatro jaunųjų balerinų. Už Rusijos ribų pirmą kartą ji pasirodė 1908 m., 1909–1911 m. šoko Rusų baleto trupėje. 1910 m. balerina pasitraukė iš Imperatoriškojo teatro ir apsigyveno Londone. Čia įkūrė trupę, kurioje šoko anglės, pakeitusios savo pavardes rusiškomis. Daug laiko Pavlova praleido gastroliuodama Europoje, Amerikos žemynuose, Azijoje, Australijoje, Egipte ir Pietų Afrikoje. 1915 m. ji pasirodė kino filme *Nebyli Portičių mergaitė (The Dumb Girl of Portici)*, kuriame suvaidino aristokrato išduotą nebylę mergaitę.

Žymiausi jos repertuare buvo gamtos įkvėpti solo šokiai (kelių choreografiją sukūrė ji pati). Tai – *Žiogas* (1915), *Kalifornijos aguona* (1915) ir pats garsiausias – *Mirštanti gulbė*. Pastarąjį Fokinas jai sukūrė 1907 m. Šis vaidmuo Pavlovai išliko artimas visą gyvenimą, prieš pat mirtį ji paprašė gulbės kostiumo. Apgaulingai paprasta šokio choreografija, kurią balerina pripildė neapsakomo skausmo: jos rankų judesiai priminė sparnų plakimą – konvulsiškas pastangas pakilti.

Pavlova atlikdavo daug etninių šokių. Kai kuriuos išmokdavo gastrolių metu iš vietinių mokytojų. Be gimtosios Rusijos, ji šoko meksikiečių, japonų, Rytų Indijos šokius. Pavlovos susidomėjimo paskatintas, jos partneris iš *Rados ir Krišnos* (1923) Uday Shankaras išvyko į gimtąją Indiją atgaivinti apleisto šokio meno.

Pavlova kūrė ir rodė ištraukas arba sutrumpintus Imperatoriškojo teatro rusiškojo repertuaro baletų variantus. 1916 m. Niujorke ji šoko penkiasdešimties minučių *Miegančiosios gražuolės* adaptuotą versiją. Vienas mėgstamiausių jos baletų buvo *Žizel*, kuris priminė praeitį, nes Žizel vaidmenį ji rengė su Petipa,

padėjusiu Perrot 1850 m. statyti šį baletą Rusijoje. Beveik gąsdinantis pirmo veiksmo beprotybės scenos intensyvumas ryškiai skyrėsi nuo tos poetiškumo nuotaikos, kurią ji sukūrė antrame *Žizel* – dvasios veiksme. Didžiausias Pavlovos palikimas – tai baleto meilė, kurią ji pažadino daugelio pradedančių šokėjų ir choreografų širdyse. Kaip ir jos pirmtakės Taglioni bei Elssler, Pavlova populiarino baletą visame pasaulyje.

XX a. 3-iajame dešimtmetyje, kaip ir visais eksperimentavimų laikotarpiais, buvo sukurta keletas ilgaamžių šedevrų, įgyvendinta gana daug nuoširdžių mėginimų, kurie dėl vienokių ar kitokių priežasčių ilgiau neišsilaikė scenoje. Nors daugelis spektaklių buvo trumpaamžiai, 3-iojo dešimtmečio choreografai pasiekė, kad baletas būtų kuriamas ir vertinamas kitaip. Nieko nebestebino, kad rimti rašytojai, kompozitoriai ir dailininkai kuria baletus. Ir iš to laimėjo ne vien baletas. Žiūrovai priprato prie naujovių ir net nusivildavo, kai jiems būdavo rodomas tradicinis reginys. Išplėtus leistinumo ribas, 3-iajame dešimtmetyje susidarė tinkamos sąlygos baletui stiprėti ir tobulėti.



77 Anos Pavlovos šokio poezija, spinduliuojanti iš jos *Mirštančios gulbės* solo, žadindavo baleto pomėgį.



Iš tikro modernus

3-iajame dešimtmetyje „Denishawn" tapo oficialiai pripažinta trupe. Kaip ir visose struktūrose – ar tai būtų valdžios, ar meno institucijos, prasidėjo vidaus nesutarimai. Pagal klasikinės simetrijos dėsnį, atsirado dvi vadovaujančios maištininkės: Martha Graham (1894–1991)*, globojama Shawno, ir Doris Humphrey (1895–1958), St Denis globotinė. Prie nepatenkintųjų prisidėjo ir Charlesas Weidmanas (1901–1975), artimai bendradarbiavęs su Humphrey. Tai buvo istorinės reikšmės išsiskyrimas, nes šie šokėjai po „Denishawn", tęsdami karjerą, sukūrė sceninio šokio formą, kurią šiandieną vadiname moderniuoju šokiu.

Apie 1927 m. atsiradęs terminas „modernusis šokis" puikiai išreiškė šokėjų įsitikinimą, kad šokis turi atspindėti gyvenamojo meto pažiūras ir rūpimus dalykus. Net ir tada, kai kūrinių veiksmas vykdavo kitame amžiuje, kaip tai buvo, pavyzdžiui, Graham darbuose graikų mitologijos motyvais, tema būdavo plėtojama pagal XX a. supratimą. Laikui bėgant, „moderniojo šokio" sąvoka apėmė platų šokio principų ir technikų spektrą. Kai kurių kūrinių tikslai buvo visiškai nutolę nuo pradinių moderniojo šokio principų. Šiandien ši frazė jau nereiškia vienprasmio siekio vaizduoti modernų gyvenimą.

Graham, Humphrey ir Weidmanas atsisakė prabangos ir egzotiškumo – dalykų, kurie pelnė „Denishawn" populiarumą. Jie tikėjo, kad šokis turi provokuoti, stimuliuoti ir informuoti, o ne paprasčiausiai linksminti. Jie norėjo atspindėti tas problemas, su kuriomis susiduria žmonės, taip pat ir pofroidinės epochos lytinį gyvenimą. Žiūrovams jų kūriniai atrodė nemalonūs ir slegiantys; tačiau šie choreografai nebėgo nuo tikrovės. Jų dėmesys žmogui pasireikšdavo įvairiais būdais: Graham kūriniai daugiausia tyrinėjo individo sielą, tuo tarpu Humphrey traukė individualybės ir grupės tarpusavio sąveika. Weidmanas išgarsėjo humoru ir satyra, pasitelkęs šias priemones žmonių silpnybėms atskleisti.

Bandydamos atsiriboti nuo dekadentiškų ir nenatūralių, jų nuomone, pagražinimų balete bei „Denishawn" trupėje, ir Graham, ir Humphrey ieškojo judesio pradmenų. Abi sukūrė teorijas, kuriomis grindė savo šokio techniką. Graham teorijai pradžią davė esminė žmogaus funkcija – kvėpavimas. Pasirėmusi

* Šiame ir 9, 10, 11 skyriuose kai kurių minimų choreografų ir šokėjų gyvenimo datos patikslintos.

78 Pearl Primus, remdamasi Vest Indijos ir Afrikos šokiais, kūrė įspūdingus darbus juodaodžių gyvenimo temomis.

kertinėmis kūno būsenomis, apibūdinamomis susitraukimo ir atsipalaidavimo (*contraction and release*) terminais, ji sukūrė sudėtingą sistemą. Susitraukimo būsena – tuomet krūtinė įtraukta, o nugara išsigaubusi – padeda šokėjams susikoncentruoti; taip galima išreikšti baimę, sielvartą, atsiribojimą, introversiją. Atsipalaidavimu, kai, prisipildžius plaučiams oro, krūtinė išsiplečia, galima išreikšti patvirtinimą, pritarimą ir ekstazę. Derinamos abi, šios būsenos sustiprina viena kitos poveikį; be to, galima subtiliai keisti jų sukeliamas emocijas: įsitempimas, kartu iškeliant galvą, gali reikšti pro niūrią būseną prasiveržusį džiaugsmą. Įsitempimo ir atsipalaidavimo principas tinka ir kitoms kūno dalims. Plėtodama savo šokio techniką, Graham naudojo spiralinės formos (pagrindinės formos gamtoje) judesius, kad suteiktų šokiui daugiau lyrizmo.

Humphrey suformulavo kritimo ir pakilimo teoriją (*the theory of fall and recovery*), kurią ji pavadino „dviejų mirčių jungtimi". Vienas kraštutinumas – visiškas pasidavimas traukos jėgai; kitas – pusiausvyros ir stabilumo siekimas. Humphrey atskirai nedomino nė vienas kraštutinumas, jai svarbiau – emocinis ir fizinis šokio dramatizmas, atsirandantis dėl šokėjo pastangų nugalėti traukos bei inercijos jėgas arba rizikuoti nelaikant pusiausvyros.

1923 m. Graham, manydama, kad jai nėra galimybių pasireikšti, pasitraukė iš „Denishawn" trupės, kurios vienintelis pasididžiavimas buvo pripažinta žvaigždė St Denis. Nors jos pirmame savarankiškame šokių koncerte 1926 m. dar jautėsi „Denishawn" įtaka (solo šokyje *Tanagra* buvo naudojamas banguojantis šydas – mėgstamas „Denishawn" atributas), ji greitai įgijo savitą kūrybinį braižą. Graham muzikinis vadovas Louisas Horstas (1884–1964) padėjo jai susiformuoti kaip choreografei. Jis sukūrė muziką daugeliui ankstyvųjų Graham darbų, skatino užsakyti partitūrą šiuolaikiniams kompozitoriams (jai kūrė Samuelis Barberis, Aaronas Coplandas, Paulius Hindemithas ir Gian Carlo Menotti), pasinaudodamas nuotraukomis, supažindino ją su Wigman menu.

Pirmas reikšmingas Graham darbas *Eretikas* (1929) vaizdavo negailestingą individo išstūmimą iš grupės. Apibendrinta išraiška leido kuriamą vaizdą pritaikyti daugeliui situacijų. Daugelį žiūrovų trikdė atšiaurus šokio stilius. Paprasti judesiai – sugniaužti kumščiai, kulniukų kaukšėjimas, kūnų „siena" – buvo derinami su griežtais kostiumais ir pabrėžtinai nepatrauklia šokėjų išvaizda. Visa tai turėjo sukurti priešingą „Denishawn" egzotiškiems spektakliams vaizdą.

Ankstyvieji Graham darbai asketiški ir judesiais, ir kostiumais; vėliau šį periodą ji pavadino „ilgų vilnonių drabužių" laikotarpiu. Ji pati kūrė kostiumus ir nenaudojo dekoracijų. Solo kūrinys *Rauda* (*Lamentation*; 1930) atskleidė šokėjos sugebėjimą išnaudoti audinio ypatumus: šokėjos sielvartą išreiškė kampuotos lini-



79 Ankstyvieji Marthos Graham darbai, tarp jų *Primityviosios misterijos* (1931), pasižymėjo asketiška choreografija, dekoracijomis ir kostiumais. Graham (*baltais drabužiais*) šoko Mergelę, Amerikos pietvakarių ritualo svarbiausią figūrą.

jos, kurias ji sukūrė vilkėdama ilgą, aptemptą, siauro vamzdžio formos nertinį. Vėliau Graham dekoracijoms, kostiumams ir apšvietimui skyrė daugiau dėmesio. Šokėja dažnai bendradarbiavo su japonų kilmės amerikiečių dailininku Isamu Noguchi, kurio stilizuotos dekoracijos puikiai derėjo su sąlygiška choreografija.

Nors Graham repertuaras buvo labai įvairus, jos darbuose vyravo dvi pagrindinės temos. Pirmoji – amerikiečių ir Amerikos indėnų gyvenimo patirtis. Apsilankiusi Amerikos pietvakariuose, ji sukūrė *Primityviąsias misterijas* (*Primitive Mysteries*; 1931). Šio kūrinio choreografija, kurioje remiamasi tam regionui būdinga ispanų krikščionybės ir indėnų kultūros samplaika, įtaigiai atkūrė Švč. Mergelei Marijai skirtą ritualą. Trys kūrinio dalys priminė pagrindinius Marijos gyvenimo įvykius: Jėzaus gimimą, nukryžiavimą ir Marijos ėmimą į dangų. Paprasti *staccato* judesiai pabrėžė šokėjos ryšį su žeme. Vienu metu baltai apsirengusi solistė, vaizduojanti Mergelę, gulėjo ant grindų. Išnaudodama grindų plotmę (kritimas, sėdėjimas, gulėjimas, klūpėjimas ir t.t.) ir traukos jėgą, Graham kūrė priešingą baleto lengvumo iliuzijai įspūdį.

Solo šokyje *Siena* (*Frontier*; 1935) pagal Horsto muziką vaizduojamas moters erdvės užkariavimas – metaforinė pirmųjų Amerikos kolonistų drąsos ir ryžto išraiška. Šiame šokyje Graham pirmą kartą pasitelkė scenovaizdį: mini-



80 Džiugi akimirka iš Marthos Graham *Apalačų pavasario* (1944). Nuotaka (Graham) ir Žemdirbys (Erickas Hawkinsas) šoka kartu.

malistinės Noguchi dekoracijos buvo užtvara ir dvi virvės, V forma nutiestos į gilumą. Užtvara sudarydavo „namų užnugarį" šokėjai, kurios drąsūs aukštai keliamų kojų ar šuolių proveržiai kaitaliojosi su ramesniais intarpais; viename jų ji sūpavo kūdikį.

Pirmoje Graham trupėje buvo tik moterys. Vyro ir moters duetas pasirodė *Amerikietiškame dokumente* (*American Document*; 1938), kuriame vaizduojama sutraukta Amerikos istorija. Dalyje „Puritoniškasis epizodas", kurioje keliama seksualinio suvaržymo tema, Graham šoko su buvusiu baleto šokėju Ericku Hawkinsu (g. 1909), kuris tapo jos vyru, partneriu ir ilgamečiu pagrindinių vyriškų vaidmenų atlikėju.

Pats žymiausias Graham kūrinys amerikietiškąja tema – *Apalačų pavasaris* (*Appalachian Spring*; 1944) buvo šokamas pagal specialiai sukurtą partitūrą, už kurią kompozitorius Aaronas Coplandas laimėjo Pulitzerio premiją. Kūrinio veiksmas vyksta ankstyvuoju nacijos formavimosi periodu, čia labiau aukštinamos šeimos vertybės nei novatoriška *Sienos* dvasia. Žemdirbys (Hawkinsas) ir jo nuotaka (Graham) kuriasi savo naujuose namuose, kuriuos vaizduoja Noguchi stilizuoti namo kontūrai. Poros jaunatviškas įkarštis, temdomas abejonių ir nepatyrimo baimės, kontrastuoja su moters pionierės (May O'Donnell) santūrumu; pamokslininkas (Merce'as Cunninghamas) ir keturios jo sekėjos simbolizuoja religinius įsitikinimus, kuriais remiantis formavosi nacija.

81 Kai Graham *Nakties kelionėje* (1947) Jokastę (Martha Graham) ir Oidipą (Bertramas Rossas) nežinojimas sujungia incesto meile, jie susaistomi virve, kuri drauge simbolizuoja ir virkštelę. Jų lova, sukurta Isamu Noguchi, primena žmogaus kaulus arba kankinimo įrankį.

Kita reikšminga Graham kūrinių tema – graikų mitologija, kuria ji susidomėjo 5-ajame dešimtmetyje. Mitais ir jų personažais ji rėmėsi ne dėl jų kolorito ar istorinio susidomėjimo (taip elgėsi romantinio baleto kūrėjai ar „Denishawn" trupė), Graham jie buvo kaip žmonių, ypač moterų patirties, pirmavaizdžiai. Šiuose kūriniuose buvo vaizduojamos visuotinės emocijos, tai – pavydas, baimė, kaltė, nerimas, abejonės pačiu savimi.

Širdies tuštuma (*Cave of the Heart*; 1946) pagal vyraujantį pagrindinės veikėjos Medėjos judesių motyvą iš pradžių vadinta *Gyvatės širdimi* (*Serpent Heart*). Kaip Noverre'as *Medėjoje ir Jasone*, taip ir Graham akcentavo pragaištingą Medėjos pavydą, kuris pastūmėja ją nužudyti mylimąjį Jasoną ir varžovę. Jos judesiai priminė gyvatės vingiavimą, raitymąsi ir gėlimą. Pasikartojančiame epizode ji keliais lyg gyvatė šliaužˇdavo per sceną. Gyvatės metafora reiškė ir tai, kad, pasiduodama pavydui, Medėja tarsi netenka žmoniškumo.

Nakties kelionė (*Night Journey*; 1947) – tai kitas žymus graikų mitas, perpasakotas moters. Kūrinys prasideda Jokastės apmąstymais prie virvės, kuria ji vėliau pasismaugs. Praeities prisiminimuose ji mato pergalingą Oidipo atvykimą, neišklausytus aklo aiškiaregio Teiresijo įspėjimus, savo vestuves su Oidipu; galiausiai



ji įtiki esanti jo motina ir žmona. Mylimųjų duetas šalia kaulą primenančio vedybinio guolio (dailininkas – Noguchi) atskleidžia dvigubą jų santykių prigimtį: Jokastės glamonės primena motinos sūpavimą, o virvė, jungianti juos meilės scenoje, drauge simbolizuoja virkštelę, kuri vėliau tampa Jokastės mirties įrankiu.

Angelų nuopuolyje (*Diversion of Angels*; 1948), aukštindama meilę, Graham atskleidė savo lyrinius sugebėjimus, o spektaklyje *Kiekviena siela yra cirkas* (*Every Soul is a Circus*; 1939) ji buvo linksma. Tačiau labiausiai Graham išgarsino kūriniai, kuriuose ji beatodairiškai skverbėsi į tamsiausius žmogaus sielos užkaborius. *Laiškas į pasaulį* (*Letter to the World*; 1940) – skverbimasis į asmenybės vidinį pasaulį. Šokis pastatytas Emily Dickinson gyvenimo ir kūrybos motyvais. Amerikiečių poetę vaidino dvi atlikėjos: šokėja ir šokėja aktorė, kuri skaitė ištraukas iš jos poezijos. Didelį Dickinson gyvenimo džiaugsmą, kuris alsuoja iš jos poezijos, slopina ir žlugdo nuožmi Pramotė, pareigos ir atsidavimo, o gal net mirties simbolis. Tačiau pabaigoje poetė ramiai vėl patvirtina tikėjimą savo kūryba.

Panašios temos, tik naujoviškesnės formos buvo *Mirtys ir perėjimai* (*Deaths and Entrances*; 1943), šokį įkvėpė trijų seserų Brontë gyvenimo istorijos. Čia Graham visiškai atsisakė laiko nuoseklumo; vyriausioji sesuo (Graham) trumpalaikiais prisiminimais grįžta į praeitį, juos sužadina daiktai, panašiai kaip Jameso Joyce'o ir Marcelio Prousto literatūrinėje kūryboje. Trys mažos mergaitės gyvena seserų vaikystės prisiminimais. Du vyrai, Tamsusis mylimasis (Hawkinsas) ir Poetiškasis mylimasis (Cunninghamas) – tai to paties žmogaus, vyriausios sesers mylimojo, dvi pusės. Atskleisdama skirtingus bruožus, tvirtam, valdingam Hawkinso šokio stiliui Graham priešino gyvybingą Cunninghamo išraišką.

1 1958 m. Graham grįžo prie graikų mitų ir sukūrė vakaro trukmės spektaklį *Klitaimnestra*. Šiame intensyviame, sudėtingame kūrinyje nelaimingoji graikų karalienė, nerandanti ramybės po mirties, peržvelgia gyvenimą, bandydama apsiprasti su savo kalte. Išplaukiančiuose pasąmonės vaizduose ji mato seserį Helenę, dėl kurios grožio kilo Trojos karas; vyrą Agamemnoną, kuris užsitraukė jos neapykantą, kai dėl karo paaukojo jų dukterį; ambicingą ir godų mylimąjį Aigistą; sūnų Orestą, kuriam lemta ją nužudyti keršijant už Agamemnono mirtį. Aiškėjant įvykių sąryšiui, Klitaimnestra ima suprasti save. Kūrinio veiksmas rutuliojasi lyg neturintis laiko mato ritualas, kurio vienintelis tikslas – emocinė išraiška.

Graham šokėjos karjerą baigė 1969 m. Toliau ji kūrė choreografiją savo trupei. Jos šokio technika paplito visame pasaulyje. Be pačios Graham trupės, dar dvi žymios šokio grupės šią techniką laiko savo choreografijos pagrindu. Tel Avive 1963 m. buvo įkurta Batchevos šokio trupė. Graham buvo trupės meninė konsultantė. 1967 m. Londone įsteigtas Šiuolaikinio šokio teatras. Jo

82 Religinė ekstazė ir seksualinis suvaržymas juntamos *Šekerių* (1931) apeiginiuose šokiuose. Jų kūrėja Doris Humphrey (*centre*) atliko ir pagrindinį Vyresniosios vaidmenį.

meno vadovas buvo amerikiečių šokėjas Robertas Cohanas (buvęs Graham trupės narys). Abi trupės savo repertuare turėjo Graham bei kitų choreografų kūrinių.

Humphrey požiūris į šokio judesį buvo šiek tiek kitoks nei Graham, nors ji taip pat pripažino judesio ir emocinės išraiškos ryšį, kurį vadino judėjimu „iš vidaus į išorę“. Ji atliko objektyvią choreografijos meno analizę, kuri buvo paskelbta po mirties išleistoje jos knygoje *Šokio kūrimo menas* (*The Art of Making Dances*; 1958). Savo šokiuose ji dažnai kėlė abstrakčias idėjas, o ne vaizdavo konkrečius personažus ar įvykius. Vis dėlto Humphrey šokiai buvo gyvenimo metaforos. Ji labiau mėgo perteikti savo mintis muzikos ritmu nei apibendrinti jas simboliais. Pavyzdžiui, ji manė, kad demokratijos koncepciją įtikinamiau išreiškia keturias skirtingas temas jungianti fuga nei raudonai, baltai ir mėlynai vilkinti moteris.

Humphrey pradėta kryptis atsispindėjo pirmajame jos savarankiškame koncerte, surengtame kartu su Weidmanu, kai jie 1928 m. atsiskyrė nuo „Denishawn“. *Spalvų harmonijoje* (*Color Harmony*; 1928) sidabru žvilganti figūra (Weidmanas), atstovavusi meno išminčiai, jungė spektro spalvas į harmoningą raštą. Priešingai St Denis muzikinėms vizualizacijoms, kurios paprasčiausiai perteikdavo muzikos struktūrą, Humphrey choreografija visada išreikšdavo glūdinčią idėją.



Vandens studija (*Water Study*; 1928) – tai eksperimentas, kuriame atsisakyta to, ką Humphrey vadino „smegenų muzikos ritmais", užleidžiant vietą natūraliai kvėpavimo kalbai. Šis kūrinys, panašiai kaip daugelis Duncan šokių, buvo įkvėptas gamtos reiškinių stebėjimo. Tyloje, kurią trikdė tik pačių šokėjų kvėpavimas, klūpantys atlikėjai siūbavo nugaromis, imituodami bangų antplūdį ir atoslūgį; pakilę ant kojų, jie bėgdavo kartu, susiburdami ir atsiskirdami vienas nuo kito lyg atsimušančios ir nuslūgstančios vandens masės.

Judesio dramoje (*Drama of Motion*; 1930) Humphrey, atsisakydama muzikos ir visą dėmesį skirdama formaliems elementams – scenografijai, ritmui ir dinamikai, iš kurių kildavo tema, stengėsi įtvirtinti šokį, kaip nepriklausomą meną. Nors šiuos dalykus ji laikė priešnuodžiu emocingumui ir „saviraiškai", dominavusiems daugelio moderniojo šokio kūrėjų darbuose, viename garsiausių Humphrey
82 šokių *Šekeriai* (*The Shakers*; 1931) buvo grįžta prie emocijų raiškos. Šokį įkvėpė šekerių krikščioniškos sektos, reikalaujančios, kad jos nariai laikytųsi celibato, religinė praktika. Jų ritualai buvo kuriami izoliuojant lytis viena nuo kitos ir į choreografiją įtraukiant drebėjimo judesius. Vyrų ir moterų drebėjimas jiems susitinkant perteikė slopinamą seksualumą bei apsivalymo nuo nuodėmės idėją.

Humphrey *Naujoji šokio trilogija* (*New Dance Trilogy*) – tai šiuolaikinės visuomenės kritika ir jos ateities vizija. Nors trilogijos šokiai niekada nebuvo atlikti kartu, juos siejo tema, be to, visų trijų partitūrą sukūrė Wallingfordas Rieggeris. *Teatro paveikslas* (*Theatre Piece*; 1936) šiuolaikinį gyvenimą vaizdavo kaip įvairių visuomenės narių – verslininkų, dirbančių moterų, sportininkų, aktorių, turinčių savanaudiškų tikslų, ydingas varžybas. Šokyje *Su mano raudona liepsna* (*With My Red Fires*; 1936) du įsimylėjėliai meta iššūkį galingoms visuomenės normoms, atspindinčioms negatyviąsias valdžios savybes. Anksčiausiai sukurtas *Naujasis šokis* (*New Dance*; 1935) vaizdavo idealų pasaulį, kuriame žmogus, neprarasdamas savo individualybės, gali darniai dirbti su grupe. Ši idėja buvo perteikta vien šokio kalba: solistai ir ansamblis harmoningai derėjo, o „Variacijose ir išvadoje" atlikėjas, išėjęs į priekį, sušokdavo trumpą solo partiją ir vėl susiliedavo su grupe.

5-ajame dešimtmetyje Humphrey pradėjo aktyviai dirbti su buvusiu savo mokiniu José Limónu (1908–1972) lavindama jo – šokėjo ir choreografo – gabumus. Pasitraukusi iš scenos, ji tapo jo trupės meno vadove ir sukūrė keletą šokių. *Diena žemėje* (*Day on Earth*; 1947), atliekama pagal Coplando muziką, – tai paprasta, tačiau išraiškinga gyvenimo alegorija. Žmogaus (Limónas) darbus sutrikdo pirmoji idiliška meilė jaunai mergaitei. Antroji moteris tampa jo žmona, jiems gimsta vaikas. Kai duktė išeina kurti savojo gyvenimo, žmona

kurį laiką liūdi, vėliau imasi darbo. Mirdama palieka vyrą ieškoti paguodos darbe. Šokio pabaigoje duktė grįžta, ir suaugę žmonės, gulėdami ant žemės, užsidengia audeklu.

Limónas ir jo trupė propagavo Humphrey šokio techniką, tik ją kiek pakeitė. Žymiausias Limóno darbas *Mauro pavana* (*The Moor's Pavane*; 1949) sukurtas Shakespeare'o Otelo istorijos pagrindu. Jame šoko tik keturi veikėjai: Otelas (Limónas), jo nuotaka – tyra ir patikli Dezdemona, išdavikas Jagas, kurio užuominos apie Dezdemonos neištikimybę galiausiai pastūmėja Otelą ją nužudyti, ir Jago žmona Emilija, tampanti jo nusikaltimų įrankiu. Veiksmas rutuliojasi veikėjams šokant rūmų šokį pavaną, kurios suvaržyta forma kontrastuoja su herojų aistromis. Viename įspūdingiausių šokio epizodų Jagas lyg dėlė įsisiurbia į prieštaravimų apimto Otelo nugarą, lašindamas nuodus jam į ausis.

Weidmano lengvabūdiškesnis požiūris rimtam, kartais niūriam moderniojo šokio pasauliui suteikė atokvėpio. Talentingas pantomimos meistras, jis sukūrė vadinamąją kinetinę pantomimą, kuri nuo savo pirmtakių skyrėsi tuo, kad buvo ne tokia tiesmuka ir labiau panėšėjo į šokį. Savo autobiografiniuose kūriniuose *Pas mamą* (*On My Mother's Side*; 1940), *O tėtis buvo ugniagesys* (*And Daddy Was a Fireman*; 1943) Weidmanas panaudojo skaitomus tekstus. Ir šiaip dažnai rinkdavosi literatūros kūrinių temas. *Laimingajame veidmainyje* (*The Happy Hypocrite*; 1931) vaizduojama sąmojinga Maxo Beerbohmo istorija apie palaidūną lordą Džordžą Helą, kuris, užsidėjęs šventojo kaukę, persiauklėja. *Kandidas* (*Candide*; 1933) buvo sukurtas Voltaire'o satyros motyvais, o *Mūsų*



83 Pedantiškai, pagal taisykles šokama José Limóno *Mauro pavana* (1949) buvo ryškus kontrastas Otelo (Limónas, *kairėje*), besilenkiančio Dezdemonai (Betty Jones, *dešinėje*), aistroms. Juos stebi išdavikiškasis Jagas (Lucas Hovingas) ir Emilija (Pauline Koner).

laikų pasakėčios (*Fables for Our Time*; 1947) perteikė liūdną Jameso Thurberio humorą. Pavyzdžiui, miniatiūroje „Vienaragis sode" vyras bandydavo įtikinti žmoną, kad jis tikrai matė mitinį žvėrį.

Vienas labiausiai pamėgtų Weidmano darbų *Filmai* (*Flickers*; 1941) yra švelni nebyliojo kino parodija. Epizode „Liepsnojančios širdys" piktadariai, pasinaudodami įkeistu turtu, grasina ūkininkui ir jo dukrai. „Nuodėmės kainoje" avantiūristė užkrečia savo meilės auką raupsais, kurie pasireiškia baisiais kasymosi priepuoliais. „Dykumos gėlėse" ūžaujantis šeichas, *à la Valentino*, pagrobia jauną merginą; „Narsiosios širdys" vaizduoja naujakurių šeimą, kurią užpuola indėnai.

Garsėjęs humoristiniais darbais, Weidmanas statė ir rimtų temų kūrinių. *Linčo mieste* (*Lynchtown*; 1936) vaizduojamas neapsakomas minios žiaurumas susidorojant su pasirinkta auka; šio kūrinio įspūdžio nesumažino tai, kad pati prievartos scena vyko užkulisiuose.

Tarp Graham šokėjų bei Humphrey ir Weidmano trupės buvo jaučiama tam tikra konkurencija. Tačiau Beningtono šokių mokykloje, kurią 1934 m. Beningtono koledže Vermonte įkūrė Martha Hill, jie sutardavo dėl bendrų dalykų. Čia iki 1942 m. vykę kasmetiniai vasaros seminarai ir su jais susiję festivaliai Graham, Humphrey, Weidmanui, Hanyai Holm (Wigman mokyklos Niujorke vadovei) ir kitiems suteikė galimybę mokyti savo šokio technikos, statyti naujus choreografinius darbus. *Su mano raudona liepsna*, *Laiškas į pasaulį* ir *Mirtys ir perėjimai* – šie šokiai buvo sukurti Beningtone. Johnas Martinas, pirmasis šokio kritikas, akredituotas didžiausiame Amerikos laikraštyje, „New York Times", dėstė čia šokio istoriją ir kritiką, o Horstas – šokio kompoziciją. Daugelis seminarų studentų buvo koledžų ir universitetų pedagogai, kurie čia įgytas žinias paskleisdavo po visą šalį.

Kai kurie choreografai, ieškodami sąsajų su šių dienų gyvenimu, ėjo dar toliau nei Graham, Humphrey ar Weidmanas. Jie rinkosi temas iš to meto politinių įvykių. Komunizmo idealai įkvėpė Edith Segal kūrinį *Gija ima raudonuoti* (*The Belt Goes Red*; 1930), kuriame baltai vilkintys darbininkai konstruoja „įrenginį" iš juodai vilkinčių šokėjų, po to apsupa juos raudona vėliava. Segal trupė priklausė Darbininkų šokio sąjungai, t.y. šokėjų grupių konfederacijai, įkurtai 1933 m. ir siekusiai šokiu reikšti politinį aktyvumą. Šios grupės, norėdamos supažindinti su savo idėjomis naują auditoriją, dažnai pasirodydavo politinėse sueigose ir profsąjungų susirinkimuose.

1934 m. įkurta Naujojo šokio grupė taip pat buvo Darbininkų šokio sąjungos narė. Ji ir mokė šokio, ir rengė pasirodymus. Siekiant populiarinti šokį, už pamokas buvo imamas labai mažas mokestis. Scenos kūrinių temos dažniausiai

buvo visiems rūpimos problemos: badas, nedarbas ir karas. Grupės vadovai buvo trys Graham trupės šokėjai: Jane Dudley, Sophie Maslow ir Anna Sokolow bei Humphrey ir Weidmano trupės šokėjas Williamas Balesas. 5-ajame dešimtmetyje trupė susidomėjo amerikiečių folkloro temomis. Imta kurti panašius kūrinius kaip Maslow *Liaudiškos šnekos* (*Folksay*; 1942), kuriame buvo panaudota liaudies dainų ir Carlo Sandburgo tekstas. Apgaulingai laisvas šokio stilius turėjo perteikti linksmą Amerikos kaimo gyvenimą.

Amerikos tematika rėmėsi ir Helen Tamiris (1905–1966), kuri turėjo baleto ir muzikinės komedijos patirtį. Jai buvo artimos socialinės temos, ji norėjo padaryti šokį prieinamą plačiajai publikai. Žinomiausias jos darbas – *Juodaodžių spiričiueliai*, 1928–1942 m. kurtų šokių ciklas. Šiose dainose ir šokiuose atsispindi įvairiopa juodaodžių patirtis Amerikoje: pradedant nuovargio ir sielvarto kupinu „Niekas nežino mano bėdų" („Nobody Knows the Trouble I See") ir baigiant agresyvia energija alsuojančiu „Džošua kaunasi Jerichono mūšyje" („Joshua Fit de Battle ob Jericho"); jėga ir dideliu troškimu alsuojantis „Leiskis





84, 85 Atlikdamas nenugalimo šeicho vaidmenį nebyliojo kino parodijoje *Filmai* (1941), Charlesas Weidmanas tikrąja to žodžio prasme šokdino savo užkariautąją merginą (Beatrice Seckler) ant sienų (*nuotr. dešinėje*). Katherine Dunham *Tropinis reviu* (*kairėje*) supažindino žiūrovus su juodaodžių šokių įvairove, pradedant džiaziniu šokiu ir baigiant primityvių ritualų atkartojimu, pavyzdžiui, *Rara Tonga* (1942). Čia Dunham – centre.

žemyn, Moze" („Go Down Moses") buvo priešingas šokio „Lipkit į laivą, vaikeliai" („Git on Board, Lil' Chillun") pašėlusiai džiugiai nuotaikai.

Tamiris darbas *Kiek dar lauksim, broliai?* (*How Long Brethren?*; 1937), sukurtas pagal juodaodžių protesto dainas, buvo atliktas įgyvendinant 1935 m. Darbo pažangos administracijos pradėtą Federalinį šokio projektą. Tai buvo vienas bandymų sumažinti depresijos metais plačiai paplitusį nedarbą. Pirmą kartą Jungtinėse Valstijose visuomeninis fondas prisidėjo prie šokio projekto įgyvendinimo. Šokio projektas daugiausia buvo vykdomas Niujorke ir Čikagoje; tarp jo dalyvių buvo Humphrey, Weidmanas, Ruth Page ir Katherine Dunham.

Ankstyvieji Graham trupės ir Naujojo šokio grupės narės Annos Sokolow (g. 1912) darbai daugiausia apeliavo į socialinį ir politinį žiūrovų sąmoningumą. Pavyzdžiui, *Nekaltųjų žudynes* (*Slaughter of the Innocents*; 1937) padiktavo Ispanijos pilietinis karas. 6-ajame dešimtmetyje Sokolow dėmesį patraukė susvetimėjimo ir vienišumo tema. Šokėjai *Kambariuose* (*Rooms*; 1955) atrodė vieniši net ir tada, kai scenoje buvo kartu; jų akys niekada nesusitikdavo. Šokėjų kartojami judesiai panėšėjo į maniją: vienas vyras pasiduoda susierzinimui; moteris kenčia nuo nepatenkinto seksualinio geismo; trys moterys pasineria į narcistinę savianalizę; kitas vyras gainiojasi nematomus demonus. Sokolow XX a. vizija yra tamsi ir pesimistinė; ji užčiuopia žmogaus neviltį miesto džiunglėse.

Lesteris Hortonas (1906–1953), daugiausia dirbęs Kalifornijoje, iš pradžių įkvėpimo sėmėsi iš Amerikos indėnų šokių ir papročių, bet vėliau susidomėjo ir kitomis kultūromis. Jo trupė, įkurta 1932 m. Los Andžele, buvo viena pirmųjų, kurią sudarė ne tik baltaodžiai, bet ir juodaodžiai, ispanų kilmės, azijiečiai šokėjai. Jis sukūrė šokio techniką, kurią sudarė iš etninių šokių perimti judesiai. Tai lavino sudėtingą ir plastišką kūno judėjimą. Būdamas teatro žmogus, Hortonas dažnai pats savo darbams kurdavo muziką, dekoracijas ir kostiumus. Jo aktoriaus gabumai atsiskleisdavo *Mylimojoje* (*The Beloved*; 1948), negailestingoje istorijoje apie vyrą, kuris nužudo žmoną.

4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiais juodaodžių šokis buvo pripažintas kaip dėmesio vertas meno žanras. Dvi šio žanro žvaigždės buvo Katherine Dunham (g. 1912) ir Pearl Primus (1919–1994). Abi turėjo antropologijos mokslo daktaro vardus ir buvo atlikusios savo srities tyrinėjimus Afrikoje bei Karibų jūros regione. Abi buvo nuostabios atlikėjos, kūrybingos menininkės, taip pat puikios pedagogės, savo tyrinėjimus pritaikiusios jaudinantiems scenos kūriniams.

Dunham, kaip ir Graham, itin domėjosi apeigomis, kurios tapo kelių jos šokių tema. *L'Ag'ya* (1938), pirmą kartą pastatytame pagal Federalinio šokio projekto programą, vaizduojamas meilės trikampis Martinikos saloje. Besivaržantys gerbėjai konfliktą sprendžia tradicine ritmine dvikova, palydima giesmių ir būgnų skambesio. *Perėjimo apeigos* (*Rites of Passage*; 1941) vaizdavo

jaunuolio priėmimą į suaugusiųjų pasaulį ir jaunos poros meilikavimąsi. Gyvybingais ir spalvingais kostiumais akį traukiantys Dunham darbai, rodomi populiariose programose, pavyzdžiui, *Tropiniame reviu* (*Tropical Revue*; 1943), 84
supažindino su juodaodžių šokiu naujus žiūrovus. Dunham sukūrė savo techniką, kurios pagrindas – kūno dalių izoliavimas (kai kūno dalys juda nepriklausomai vienos nuo kitų). Tai, beje, būdinga daugeliui Afrikos šokių.

Primus, kaip šokėja debiutavusi 1943 m., plėtojo ne tokį patrauklų stilių. 78
Jos šokiai dažnai atspindėjo juodaodžių amerikiečių likimo vingius. Pavyzdžiui, *Sunkių laikų bliuze* (*Hard Time Blues*; 1943) protestuojama prieš vargingą žemės nuomininkų gyvenimą. Kaip ir Dunham, Primus atkurdavo Afrikos bei Karibų regiono šokius ir ritualus. Toks kūrinys yra *Fanga* (1949) – Vakarų Afrikos pasveikinimo šokis.

La Meri (Russell Meriwether Hughes) tyrinėjo ir šoko etninius šokius Azijoje, Afrikoje, Ispanijoje ir Lotynų Amerikoje. Ji siekė atlikti šokius kaip galima tiksliau ir autentiškiau, nors suvokė, kad kai kuriuos niuansus gali pajusti tik tos vietovės atlikėjas. Jos tyrinėjimai buvo paskelbti knygoje *Induistų šokių gestų kalba* (1941) ir *Ispanų šokis* (1948). 1940 m. La Meri su St Denis Niujorke atidarė baratnatjamo (induistų šokio stiliaus) mokyklą. Vėliau La Meri siekius padėjo įgyvendinti 1942–1956 m. veikęs Etnologinis šokio centras. Vienas geriausių jos kūrinių buvo *Gulbių ežeras*, perkeltas į induistų šokio judesių kalbą ir atliktas 1944 m. Autorė išlaikė baleto muziką bei siužetą ir pridėjo prologą, paaiškinantį, kaip Hamsa Rani (Gulbė karalienė) buvo užburta, taip pat sukūrė Princo ir Burtininko kovos šokį.

Dunham, Primus ir La Meri pastangomis buvo įtvirtinta etninio šokio meninė vertė ir vientisumas. Atskleisdamos autentiškų šokio formų turtingumą, kūrėjos paskatino kitus šokėjus ir žiūrovus naujai pažvelgti į etninius šokius.

4-ojo ir 5-ojo dešimtmečių modernusis šokis išties atitiko savo pavadinimą. Jis atspindėjo daugelį šiuolaikinio pasaulio sunkumų ir prieštaravimų. Tai buvo perspektyvus, žvelgiantis į ateitį menas, su karžygiška aistra teigiantis idealios visuomenės viziją. Drauge jis galėjo būti introspektyvus, labai individualus ir gilintis į praeitį. Modernusis šokis drąsiai skverbėsi į niūrius gyvenimo reiškinius, tuo pat metu rasdamas vietos lyrizmui bei humorui. Šokiu norėta išreikšti amerikietiškąjį paveldą, pripažįstant amerikiečių etninius skirtumus. Turėdamas įvairių tikslų ir ypatybių, modernusis šokis buvo vientisas, nes stengėsi jausmus reikšti šokiu, o ne dekoratyviu technikos demonstravimu.

Terminas „modernusis šokis" išliko dėl glaudaus ryšio su atsinaujinimo idėja. Iš tiesų 4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiais atsirado naujų judesio formų, naujų temų ir naujų būdų reikšti idėją ar siužeto struktūrą. Šios naujovės tapo ateities moderniojo šokio ir baleto laimėjimų pagrindu.



Baleto decentralizacija

1929 m. mirus Diagilevui, o 1931 m. – Pavlovai, rusų monopolija Vakarų balete ėmė silpti. Nors Rusų baleto trupės tradicijos buvo tęsiamos, 4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiais Didžiojoje Britanijoje, Prancūzijoje ir Jungtinėse Valstijose kūrėsi naujos, turinčios stiprų nacionalinį identitetą trupės. Vis dėlto rusų baletas joms turėjo įtaką. Marie Rambert ir Ninette de Valois, dviejų pagrindinių Didžiosios Britanijos baleto trupių įkūrėjos, buvo šokusios Diagilevo trupėje, kaip ir Alicia Markova bei Antonas Dolinas, du garsiausi to meto Britanijos šokėjai. Paryžiaus operos baletui, patyrusiam nuosmukį XIX a. pabaigoje, naują impulsą suteikė Serge'as Lifaris, paskutinė Diagilevo žvaigždė. Jungtinėse Valstijose Balanchine'as kūrė amerikietišką baleto stilių, paremtą rusų baleto tradicijų kalba ir priemonėmis.

Diagilevo trupė, dvidešimt metų išbuvusi Vakarų baleto kelrode žvaigžde, iširo po jos įkūrėjo mirties. Į jos vardą ir palikimą pretendavo dvi besivaržančios trupės. Pirmoji debiutavo 1932 m. kaip Rusų baletas iš Monte Karlo (Ballets Russes de Monte Carlo). Vėliau trupė pasirodydavo įvairiais pavadinimais (tarp jų – Tikrasis rusų baletas), bet patogumo dėlei toliau ji čia bus vadinama de Basilio rusų baletu pagal jos impresarijaus pulkininko Vasilio de Basilio (1888–1951) vardą. Antrajai trupei, daugiausia žinomai kaip Monte Karlo rusų baletas (Ballet Russe de Monte Carlo), vadovavo Sergejus Denhamas. Jos pirmasis pasirodymas įvyko 1938 m.

Šių dviejų trupių artistų sudėtis labai dažnai buvo ta pati: Miasinas, Nižinska ir Balanchine'as abiem trupėms kūrė baletus, o Markova, Lifaris, Aleksandra Danilova (1904–1997), André Eglevskis ir Igoris Youskevitchius šoko abiejose trupėse. Abiejų grupių repertuare vyravo populiarūs Diagilevo epochos baletai: Fokino *Silfidės*, *Petruška* ir *Šecherazada*, Nižinskio *Fauno popietė* ir Miasino *Trikampė skrybėlė*.

Balanchine'as, pirmasis de Basilio nuolatinis choreografas, į trupę pakvietė tris nepaprastai talentingas paaugles, kurios išgarsėjo kaip „balerinos kūdikiai" (baby ballerinas). Irinai Baronovai (g. 1919) ir Tamarai Tumanovai (g. 1919) buvo trylika, o Tatjanai Riabušinskajai (g. 1917) – penkiolika metų. Tumanova atliko Jaunos mergaitės vaidmenį Balanchine'o *Kotiljone* (*Cotillon*; 1932),

86 Serge'as Lifaris *Ikare* (1935), istorijoje apie nelaimingą Ikaro skrydį. Lifaris eksperimentavo interpretuodamas baleto muziką: jis nemėgino kurti choreografijos pagal muziką; priešingai, mušamųjų instrumentų ritmai buvo sukurti atsižvelgiant į šokėjo judesius.

linksmame jaunuolių puotą vaizduojančiame balete. Lemties rankos *pas de deux*, kurioje vyras susiduria su vampyriška moterimi juodomis pirštinėmis, suteikė baletui ir paslaptingumo nuotaikos.

Balanchine'ui 1933 m. išvykus, jo vietą užėmė Miasinas. Jo de Basiliui sukurti baletai mažai skyrėsi nuo choreografijos darbų Denhamo Monte Karlo rusų baletui. Kritikai suskirstė šiuos baletus į dvi pagrindines grupes: charakterinius baletus, pratęsiančius *Stebuklingos krautuvėlės* ir *Trikampės skrybėlės* liniją, ir simfoninius baletus. Pirmajai kategorijai priskirtini *Gražusis Dunojus* (*Le Beau Danube*; de Basilio trupė, 1933) ir *Paryžiaus linksmybė* (*Gaité Parisienne*; Denhamo trupė, 1938) – lėkštokos istorijos, kuriose atsiskleidė kerintis Danilovos talentas. *Gražiajame Dunojuje* ji, gatvės šokėja, šoko nostalgišką valsą su buvusiu mylimuoju, energingu husaru (Miasinas). *Linksmybėje*, kuria žavėjosi to meto publika, ji vaidino pirštinaičių pardavėją, pamilusią baroną (Fredericas Franklinas, jos ilgalaikis partneris). Miasinas vaidino ekscentrišką perujietį, ištroškusį Paryžiaus malonumų. Visą kūrinį vainikavo žaižaruojantis Offenbacho operečių melodijų popuri.

Panašaus pobūdžio buvo *Ramiojo vandenyno sąjunga* (*Union Pacific*; de Basilio trupė, 1934). Kai kurie kritikai išjuokė šį darbą – jame Amerika vaizduojama ruso akimis. Baleto siužetas pagrįstas tikru įvykiu – airių ir kinų darbininkų varžybomis dėl Ramiojo vandenyno sąjungos geležinkelio užbaigimo. Jame vaizduojami sąmojingi personažai – aukštos klasės kurtizanė Ledi Džei (Eugenija Delarova) ir paties Miasino sukurtas Baro savininkas. Tumanova atliko meksikiečių skrybėlės šokį ant puantų.

Miasino simfoniniai baletai ne visai pavykę. Kadangi šiuose kūriniuose buvo naudojama garsių kompozitorių simfoninė muzika, jie priminė Lopuchovo *Šokio simfoniją*. Miasinas šiems baletams dažnai rinkdavosi globalias temas, įvardijamas abstrakčiomis kategorijomis, pavyzdžiui, meilė ar neganda. Išimtį sudarė *Fantastiškoji simfonija* (de Basilio trupė, 1936), kurioje jis laikėsi kompozitoriaus Hectoro Berliozo sumanyto scenarijaus: opiumo veikiamas jaunas muzikantas svajoja apie savo nepasiekiamą mylimąją, kuri galiausiai jam pasirodo kaip ragana savo puotoje. Simfoniniai baletai apskritai buvo labai prieštaringai vertinami: daugelis žmonių vis dar nepritarė, kad „didžioji muzika" būtų naudojama šokiui. Simfoninė muzika jiems atrodė pati savaime tobulybė, nereikalaujanti iliustravimo šokiu.

Miasinui buvo naudingas bendradarbiavimas su šokėja Nina Veršinina, kuri studijavo Labano metodą ir taip susiejo de Basilio trupę su Vidurio Europos moderniuoju šokiu. Jis dar labiau ištobulino jau ir taip liaupsinamą savo simfoninių baletų savybę – savitą ir išradingą grupių komponavimą. Pirmajame sim-





87, 88 Miasino darbai skirstomi į charakterinius baletus, tokius kaip *Paryžiaus linksmybė* (*kairėje*), ir simfoninius baletus, pavyzdžiui, *Lemties ženklas* (*dešinėje*). Aleksandros Danilovos žavesys ir entuziazmas padėjo *Paryžiaus linksmybei* pelnyti didelį populiarumą; jos partneris – anglų šokėjas Fredericas Franklinas. Abstrakčiame *Lemties ženklo* pasaulyje „balerina kūdikis" Irina Baronova, čia matoma Lemties rankose, vaidina Aistrą.

foniniame Miasino balete *Lemties ženklas* (*Les Présages*; de Basilio trupė, 1933) pagal Čaikovskio Penktąją simfoniją Veršinina sukūrė Veiksmo personažą. Balete vaizduojama alegorinė žmogaus kova su likimu. Baronova ir Riabušinskaja, atlikusios Aistros ir Lengvabūdiškumo vaidmenis, pelnė pripažinimą. Veršinina buvo pagrindinė ir niūrios *Choreartium* (de Basilio trupė, 1933) antrosios dalies atlikėja. Šiuo kūriniu bandyta perteikti įvairialypę Brahmso Ketvirtosios simfonijos nuotaiką. Šis baletas jau nebuvo toks simboliškas. Denhamo trupei Miasinas sukūrė Beethoveno Septintosios simfonijos (1938) choreografiją, kritikuotą dėl aliuzijų į Kristaus nukryžiavimą antrajame veiksme, bei *Raudona ir juoda* (*Rouge et Noir*; 1939) pagal Šostakovičiaus Pirmąją simfoniją, kurioje šokėjų kostiumų spalvos turėjo alegorinę prasmę.

Baleto *Bakchanalija* (Denhamo trupė, 1939), kurio dekoracijas sukūrė *89*



89 Tarp siurrealistiškų Miasino baleto *Bakchanalija* (1939), kurio dailininkas buvo Salvadoras Dali, netikėtumų – šokėja žuvies galva. Baletas, atliekamas pagal Wagnerio *Tanhoizerio* muziką, vaizdavo išprotėjusio karaliaus Liudviko II haliucinacijas.

Salvadoras Dali, buvo šuolis į siurrealizmą. Skambant Wagnerio *Tanhoizerio* Veneros scenos muzikai, šokėjai vaizdavo išprotėjusio Bavarijos karaliaus Liudviko II haliucinacijas. Baleto veikėjai buvo moteris žuvies galva, Mirties kunigaikštis, vaizduojamas kaip šokantis skėtis, ir istorinė Leopoldo von Sacher-Masocho asmenybė, nuolankiai priimanti iš žmonos patiriamą fizinę prievartą.

Miasinui pasitraukus, de Basilio trupėje pradėjo dirbti Fokinas. Jis atnaujino ankstesnius savo baletus ir sukūrė keletą naujų, tarp jų *Paganini* (1939), įkvėptą legendinio smuikininko asmenybės. Šokėjas Davidas Lichine'as (1910–1972) sukūrė vieną populiariausių trupės darbų – *Išleistuvių balių* (1940), kuriame jaudindamiesi ir drovėdamiesi susitinka mokyklą baigiančios mergaitės ir karo akademijos kadetai.

Po 1938 m. vasaros sezono Londone abi konkuruojančios rusų baleto trupės pasidalijo teritorijas. Denhamo Monte Karlo rusų baletas gastroliavo Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Kanadoje, o de Basilio trupė šoko Europoje, Australijoje ir Lotynų Amerikoje. Abi trupės siekė išsaugoti rusiško paslaptingumo dvasią, kurią palaikė rusų arba lenkų kilmės šokėjai, perėję iš Diagilevo trupės. Laikui bėgant, abiejose trupėse ėmė dirbti daug anglų, amerikiečių, kanadiečių ir australų šokėjų, kurie, tiesa, iš pradžių slėpė tautybę, surusindami savo scenos pavardes.

90 Tipiškas amerikiečių šokis su plojimais ir vedliu sukuria pereinamąją Agnes de Mille *Rodeo* (1942) sceną.

Vienas geriausių Monte Karlo rusų baleto pastatymų buvo amerikiečių choreografės Agnes de Mille (1909–1993) kūrinys *Rodeo* (1942), atliekamas pagal Coplando partitūrą. Tai pasakojimas apie kauboję merginą, kuri bergždžiai pamėgdžioja kaubojus. Pagaliau ji apsivelka suknelę ir užkariauja vyro širdį. *Rodeo* atsisakyta tradicinės aristokratiškos baleto šokėjų laikysenos – laisvesni judesiai geriau tiko vaizduojamiems personažams. Čia kaubojai tramdė laukinius arklius, mėtė lasą; merginos koketavo, liežuvavo ir slapčiomis taisėsi kojines bei korsetus. Vietos koloritą perteikė ugningas kadrilis, atliekamas vadovaujant vedliui. De Mille iš jo judesių sukomponavo šokį, praplėsdama leistinumo balete ribas ir pralenkdama net Balanchine'ą su jo *Apolonu Musagetu.*

1944–1946 m. Balanchine'as dirbo nuolatiniu Monte Karlo rusų baleto choreografu. Jis atgaivino trupę tuo metu, kai jos kūrybinės jėgos buvo beišsen-



kančios. Tarp naujausių trupei skirtų darbų buvo *Koncertiniai šokiai* (*Danses Concertantes*; 1944), gryno šokio kūrinys pagal Stravinskio muziką, bei *Nakties šešėlis* (1946), vėliau atnaujintas kaip *Somnambulė* – istorija apie poetą, kuris įsimyli paslaptingą viliojančią lunatikę.

Atsistatydinus Balanchine'ui repertuarą formavo keletas amerikiečių choreografų. Tarp jų buvo Valerie Bettis (1920–1982), pirmoji moderniojo šokio atlikėja, dirbusi su baleto trupe. Jos *Virdžinijos išmėginimas* (*Virginia Sampler*; 1947) – tai divertismentas, vaizduojantis pirmąsias Virdžinijos valstijos dienas. Tačiau šokėjai nesugebėjo perimti Bettis stiliaus, ir baletas nepavyko. Ruth Page pakartotinai pastatė populiarųjį *Frenki ir Džonį*, kurį ji sukūrė 1938 m. bendradarbiaudama su Bentley Stone'u. Šiam ironiškam pasakojimui apie prostitutę, kuri nužudo savo sutenerį, akompanavo keturios dainininkės, vilkinčios Gelbėjimo armijos uniformą. Ruthannos Boris *pas de deux* iš *Dviejų cirko* (*Cirque de Deux*; 1947) humoristiškai vaizdavo klasikinio baleto šokėjų pretenzijas.

Keletas trupių, skirtingai nei įvairiatautės nuolat gastroliuojančios rusų baleto trupės, ėmė puoselėti savo nacionalinį savitumą. Anglijoje 3-iojo dešimtmečio viduryje Marie Rambert (1888–1982) ir jos studentai pradėjo statyti neilgus baleto kūrinius. Taip radosi ir pirmasis Fredericko Ashtono (1904–1988) baletas *Mados tragedija* (1926). Ši grupė ilgainiui virto profesionalia trupe – Rambert baletu. Ninette de Valois (g. 1898), kuri svajojo įkurti anglų baleto trupę, 1926 m. Londone atidarė mokyklą. Padedama „Old Vic" teatro vadovės Lilian Baylis, ji įsteigė trupę, kuri išgarsėjo kaip „Sadler's Wells" baletas.

Abi šios trupės naudojosi Camargo draugijos, kurią 1930 m. įkūrė kritikai Arnoldas Haskellas ir Philipas J.S. Richardsonas, parama. Jos nebuvo savarankiškos grupės; abonementus įsigijusiems žiūrovams kas ketvirtį rodomuose spektakliuose dalyvaudavo šokėjai iš Rambert ir de Valois trupių. Valdybos komitetą sudarė ekonomistas Johnas Maynardas Keynesas, jo žmona balerina Lidija Lopuchova, kompozitoriai Edwinas Evansas, Constantas Lambertas ir, žinoma, Rambert bei de Valois.

Camargo draugija parėmė anglų baletą svarbiausiu jo formavimosi laikotarpiu. Pradedančios trupės galėjo statyti didesnės apimties veikalus, nei jos būtų pajėgios, o jaunieji anglų choreografai, pavyzdžiui, Frederickas Ashtonas, buvo skatinami bendradarbiauti su garsiais kompozitoriais ir dailininkais. Spektakliuose dalyvaudavo žymūs kviestiniai šokėjai Dolinas, Lopuchova, Markova ir Spesivceva.

Žymiausi draugijos pastatymai buvo Ashtono *Fasadas* (*Façade*) ir de Valois *Jobas* (abu 1931). *Fasadas* buvo atliekamas pagal Williamo Waltono muziką ir Edith Sitwell poeziją, kuri buvo sukurta Sitwellų šeimos „pramogai".

Fasadas sumanytas kaip populiarių šokių parodija: Tirolietišką dainą atliko Lopuchova – pienininkė, Polką šoko trumpą kostiumą vilkinti Markova, Tango pasodoblyje Ashtonas vaidino lipšnų lotyną meilužį, o Lopuchova šoko jo drovią mylimąją. Visai kitoks buvo *Jobo* baletas, pastatytas pagal Biblijos istoriją apie Jobo išbandymus, pavaizduotus Williamo Blake'o kūryboje. Pastarojo iliustracijos įkvėpė Gweno Raverat dekoracijas. Dolinas sukūrė įspūdingą Šėtono vaidmenį. Vienoje scenoje jis žemyn galva ritosi laiptais, simboliškai jungiančiais dangų ir žemę. Baleto partitūrą sukūrė Ralphas Vaughanas Williamsas.

Camargo draugija iširo 1934 m., savo repertuarą palikdama de Valois trupei, kuri finansiškai buvo pajėgesnė už Rambert trupę. Tačiau Rambert vedamos šokio pamokos, sekmadieniniai vakaro vaidinimai ir toliau puoselėjo pradedančių šokėjų bei choreografų talentus. Vienas žymiausių jos mokinių buvo Antony Tudoras (1908–1987), kurio geriausias baletas *Lelijų darželis* (*Jardin aux Lilas*; 1936) buvo sukurtas Rambert baleto trupei. Šis baletas atskleidė Tudoro sugebėjimą šokiu reikšti psichologinius niuansus. Kūrinio veiksmo vieta – pobūvis sode, kurio metu švenčiamos herojės Karolinos sužadėtuvės su nemylimu vyru. Tarp svečių yra jos buvęs mylimasis bei sužadėtinio buvusi meilužė. Šio ketverto emocinė sumaištis, perteikiama ekspresyviais gestais (ranka, pakelta prie kaktos, nepaliaujamas stypčiojimas ant puantų), derinama su akademinio baleto kalba. Muzikai pasiekus kulminaciją, veiksmas apmiršta, o Karolina apgraibomis juda tarp sustingusių figūrų bandydama ištrūkti. Bet jai nepavyksta, ir sužadėtinis merginą susigrąžina.

92



91 Pirmasis Fredericko Ashtono baletas *Mados tragedija* (1926) sąmojingai vaizdavo moteriškų drabužių modeliuotojo vargus ir išmėginimus. Jo vaidmenį sukūrė Ashtonas, čia matomas kartu su partnere Marie Rambert, vaidinančia vieną iš jo manekenių.



92 Antony Tudoro *Lelijų darželis* (1936): vestuvių iš išskaičiavimo išvakarėse Karolina ir jos sužadėtinis (Maude Lloyd ir Antony Tudoras, *centre*) negali nuslėpti nuo buvusių mylimųjų (Hugh Laingas, *kairėje*, ir Peggy van Praagh, *dešinėje*) savo skausmingo apgailestavimo.

Tudoras kurį laiką šoko „Sadler's Wells" balete, tačiau skurdus trupės biudžetas neleido jam čia sukurti nė vieno baleto. Jis pasitraukė ir subūrė savo trupę. 1940 m. emigravo į Jungtines Amerikos Valstijas ir įstojo į ką tik sukurtą Baleto teatrą (Ballet Theatre). Taip de Valois ir Ashtonas, pagrindiniai „Sadler's Wells" trupės choreografai, tapo svarbiausiais anglų baleto kūrėjais. Atsižvelgdami į primabalerinos Markovos specializaciją, jie rinkosi klasikinį repertuarą, pavyzdžiui, *Gulbių ežerą* ir *Žizel*, pagyvindami jį naujais kūriniais.

Geriausias šio periodo de Valois baletas buvo *Palaidūno karjera* (*The Rake's Progress*; 1935). Spektaklis atgaivino Williamo Hogartho paveikslų ciklą, vaizduojantį, kaip paleistuvaujantis vyras lošdamas ir pramogaudamas iššvaisto savo turtą, patenka į skolininkų kalėjimą ir miršta beprotnamyje. Anglų šokėjas Walteris Gore'as palaidūną šoko kartu su Markova, vaidinusia jo išduotą merginą. Dekoracijas ir kostiumus pagal Hogartho paveikslus sukūrė anglų dailininkas Rexas Whistleris.

1935 m. Markovai išvykus, jos vaidmenis perėmė jaunutė Margot Fonteyn (1919–1991). Ilgainiui ji tapo Ashtono mūza ir daugelyje jo baletų šoko pagrin-

dines partijas. Pirmas sėkmingas bendras jų darbas buvo romantiškas spektaklis *Šmėklos* (*Apparitions*; 1936), kuriame vaizduojamas nepasiekiamos moters vizijų apžavėtas poetas. Cecilis Beatonas, mados pasaulyje žinomas iš nuotraukų žurnale *Vogue*, sukūrė dekoracijas ir kostiumus. Poeto vaidmenį atliko jaunas australų šokėjas Robertas Helpmannas (1909–1986), garsėjęs savo aktoriaus gabumais.

Po *Šmėklų* Ashtonas sukūrė *Vestuvinę puokštę* (1937). Balete buvo skaitomas amerikiečių rašytojos Gertrude Stein tekstas. Ashtonas kūrė sąmojingus personažus. Tarp jų buvo pedantiška namų šeimininkė Vebster (de Valois), perdėtai malonus jaunikis (Helpmannas) ir pamišusi buvusi jo mylimoji Džulija (Fonteyn), kurios šunyčio Pepės (Julia Farron) prototipas buvo Stein meksikiečių terjeras.

Helpmannas sukūrė *Hamleto* (1942) choreografiją. Spektaklyje Shakespeare'o dramos įvykiai buvo pateikiami atvirkštine tvarka – pradedant Hamleto mirtimi. Veikėjai čia pasirodo kaip Hamleto haliucinacijos. Šioje froidistinėje pjesės interpretacijoje sužadėtinė Ofelija (Fonteyn) dažnai maišoma su Hamleto motina Gertrūda. Helpmannas, apdovanotas aktoriaus talentu, puikiai atliko pagrindinį vaidmenį.





93, 94 Du žymiausi 5-ojo dešimtmečio britų baletai: (*kairėje*) Roberto Helpmanno *Hamletas* (1942) pabrėžė froidiškąją dramos potekstę, ypač tai išryškėja vaizduojant Hamleto (Helpmannas) ir jo motinos Gertrūdos (Celia Franca) santykius; (*dešinėje*) Ashtono *Simfoninėse variacijose* (1946) sužibėjo Margot Fonteyn. Tai nesiužetinis baletas, atliekamas grynai klasikinio šokio technika.

1946 m. „Sadler's Wells" baleto trupė buvo taip išpopuliarėjusi, kad buvo pakviesta „Covent Garden" pastate vėl atidaryti Karališkąją operą. Antrojo pasaulinio karo metais teatras buvo paverstas šokių sale. Šiam įvykiui trupė pastatė naują Petipa *Miegančiosios gražuolės* versiją (pirmoji buvo sukurta 1939 m.). Dekoracijas ir kostiumus sukūrė anglų dailininkas Oliveris Messelas. Fonteyn ir Helpmannas šoko pagrindines partijas. Ashtonas ir de Valois papildė šio kūrinio choreografiją. Šis baletas iki šiol laikomas išskirtiniu trupės darbu.

1946 m. Ashtonas meistriškai sukūrė nesiužetinį baletą pagal Césaro Fran-
94 cko *Simfonines variacijas.* Šis apgaulingai paprastas kūrinys iš šešių šokėjų reikalavo tobulos šokio technikos ir šaltakraujiškumo. Pagrindines partijas šoko Fonteyn ir Michaelas Somesas (g. 1917), kuris daugelį metų buvo jos partneris.

Anapus sąsiaurio Paryžiaus operos baletą atgaivino Lifaris, 1929 m. tapęs jo baletmeisteriu. 4-ajame dešimtmetyje pasiekęs šokėjo karjeros viršūnę, į Operos sceną jis sugrąžino vyro šokėjo svarbą. Naujoje Lifario sukurtoje *Žizel* (1932) versijoje Alberto vaidmuo buvo taip išplėstas, kad jis tapo toks pat reikšmingas, kaip ir Žizel, kurią šoko viena geriausių Žizel atlikėjų Olga Spesivceva. Lifaris savo choreografines idėjas išdėstė knygoje *Choreografijos manifestas* (*Manifeste*
86 *du chorégraphe*; 1935). Baletas *Ikaras* (1935) įkūnijo jo teoriją, kad šokis turi kilti iš savo paties, o ne muzikos primetamo ritmo. Todėl Lifaris iš pradžių sukūrė baleto choreografiją, o kompozitorius J.E. Szyferas, remdamasis šokio ritmu, parašė partitūrą. Baleto siužeto pagrindas – senovės graikų mitas apie Ikarą (Lifaris), kurio tėvas Dedalas padaro jam dirbtinius sparnus. Nepaklusdamas tėvo priesakams, Ikaras nuskrenda per arti saulės, ištirpsta jo vaškiniai sparnai, ir jis žūva jūroje.

Jauną prancūzų choreografą Roland'ą Petit (g. 1924) Operos atmosfera pernelyg varžė ir jis pasitraukė iš teatro. Iš pradžių 1945 m. Petit įsteigė Eliziejaus laukų baleto trupę (Ballets des Champs-Élysées), o vėliau, 1948 m. – Paryžiaus baletą (Ballets de Paris). Jo baletai, kuriuose dažnai džiazinis šokis susipindavo su klasikinio šokio technika, garsėjo elegancija, sofistika bei dramos pojūčiu. *Jaunuolis ir mirtis* (*Le Jeune homme et la mort*; 1946), kurio siužetą sumanė Cocteau, laikytas šokiruojančiu dėl kilniosios Bacho Pasakalijos c-mol ir šiurpios jauno menininko istorijos gretinimo. Jaunuolis pasikaria mansardoje po aštraus kivirčo su savo mergina. Užsidėjusi mirtį vaizduojančią kaukę mergina sugrįžta kaip jos personifikacija. Beje, baletas buvo repetuojamas pagal džiazo muziką, Bacho partitūra nebuvo naudojama iki pat generalinės repeticijos. Menininko vaidmeniu išgarsėjo Jeanas Babilée (g. 1923). Petit *Karmen* (1949), Georges'o Bizet operos baleto versijoje, pagrindinis vaidmuo neatsiejamas nuo



95 Baletas *Miegančioji gražuolė*, tapęs išskirtiniu „Sadler's Wells" trupės spektakliu, pirmą kartą buvo atliktas 1939 m. Margot Fonteyn (*centre*) spinduliuojanti princesė Aurora tapo pavyzdžiu būsimoms kartoms, nuotraukoje – scena iš Rožės *adagio*.

Petit žmonos Renée (Zizi) Jeanmaire (g. 1924), kurios trumpi plaukai ir ilgos kojos suformavo visiškai naują operos herojės paveikslą. Pabrėžiant seksualumą ir prievartą, balete buvo ilga Karmen ir jos nelaimingo mylimojo Don Chosė (Petit) scena miegamajame.

Europos baletui būdingas stiprus dramatizmas, o Amerikoje dėl Balanchine'o įtakos ši meno šaka rutuliojosi kita linkme. Balanchine'as atvyko į Jungtines Amerikos Valstijas 1933 m. mokslininko ir menų globėjo Lincolno Kirsteino, tapusio jo didžiausiu rėmėju, kvietimu. Suprasdamas šokėjų mokymo svarbą, Balanchine'as įkūrė Amerikos baleto mokyklą, kuri rengė šokėjus naujai steigiamoms trupėms. O jos buvo Amerikos baleto trupė (American Ballet), Amerikos baleto karavanas (American Ballet Caravan), Baleto draugija (Ballet Society) ir Niujorko baletas (New York City Ballet). Pastaroji trupė, įkurta 1948 m., gyvuoja iki šiol.




96, 97 4-ojo dešimtmečio Balanchine'o baletai: (*kairėje*) *Baletuose* (Les Ballets; 1933) iš *Septynių mirtinų nuodėmių*, atliekamų pagal Kurto Weillo muziką, nelaimingos herojės Anos vaidmenį kūrė šokėja Tilly Losch (*kairėje*) ir dainininkė Lotte Lenya; (*dešinėje*) pirmojo *Serenados* (1935) atlikimo metu moterys dėvėjo trumpas tunikas, o ne ilgas melsvas sukneles, kurias matome šių dienų versijose. Tačiau šokio poza nepasikeitė. Čia matoma Heidi Vosseler (*pirmame plane*), Charlesas Laskey ir Elena de Rivas.

Balanchine'o veikla Amerikoje buvo įvairiapusė. Jis statė baleto klasikos spektaklius, pavyzdžiui, vienaveiksmį *Gulbių ežerą* (1951) ir *Spragtuką* (1954); tradicinius siužetinius baletus *Vasarvidžio nakties sapnas* (1962); ištaigingus spektaklius – *Vienos valsai* (1977). Tačiau labiausiai jis garsėjo savo nesiužetiniais neoklasikiniais baletais, kuriuose buvo šokama vilkint paprastus triko, nebuvo dekoracijų ir atsisakyta visko, kas galėtų atitraukti žiūrovų dėmesį nuo šokio. Garsiausi šio žanro baletai: *Baroko koncertas* (*Concerto Barocco*; 1941), kuris iš pradžių buvo atliekamas su puošniais baroko stiliaus kostiumais; *Keturi temperamentai* (1946); *Agonas* (1957) ir *Epizodai* (1959).

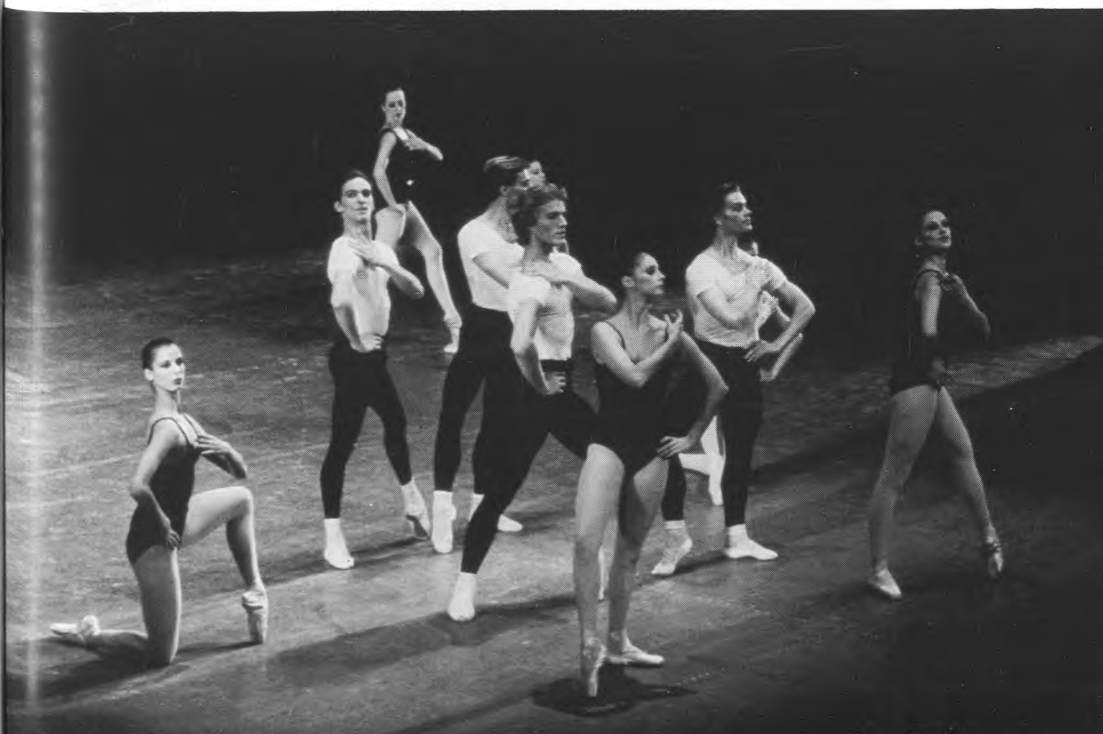
Balanchine'ui šokis rasdavosi iš muzikos – jis vadino ją šokio pagrindu, jos elementus (ritmą, frazavimą, struktūrą) jis pasitelkdavo savo choreografinėms idėjoms sužadinti. Tačiau jis pernelyg nesureikšmino simbolinio ar draminio sumanymo, kaip tai darė Miasinas savo simfoniniuose baletuose. Balanchine'o choreografija atspindėjo muzikos struktūrą, tačiau nesistengė atkartoti kiekvie-

98 Vienas šedevrų, kuriuos 1957 m. Niujorko baleto trupei bendradarbiaudamas su Stravinskiu sukūrė Balanchine'as, buvo nesiužetinis baletas *Agonas*. Suzanne Farrell ir Peteris Martinsas šioje vėlesnės baleto versijos nuotraukoje – centrinė pora.

no jos niuanso. Toliau bendradarbiaudamas su Stravinskiu jis sukūrė *Orfėją* (1948), senovės graikų mito perpasakojimą, ir besiužetį *Agoną*. Abu šie baletai kartu su *Apolonu* turėjo sudaryti *Graikų trilogiją*.

Serenada (Amerikos baleto trupė, 1935), pirmasis Balanchine'o Amerikoje sukurtas baletas, parodė, kaip galima formos ypatybes derinti su emocijomis. Didžioji baleto dalis (atliekama pagal Čaikovskio Serenadą C-dur styginių orkestrui) gali būti žiūrima kaip grynas šokis, tačiau baigiamojoje „Elegijoje" ima ryškėti siužeto kontūrai, taip ir neįgyjantys konkrečių veikėjų ar įvykių formos. Mergina parpuola ant grindų, prie jos prisiartina vyras, kuriam akis dengia iš paskos einanti antroji mergina. Jis pakelia merginą, jie šoka. Paskui šokėja grįžta į tą pačią vietą; vyro akys vėl uždengiamos ir jis išvedamas. Trys vyrai aukštai iškelia merginą ir ją išneša.

Keturiuose temperamentuose (Baleto draugija, 1946) taip pat ryškūs emociniai atgarsiai, tačiau jie neišauga į konkretų personažą. Pauliaus Hindemitho partitūra ir keturios kontrastingos baleto dalys (prieš jas pagal muzikos temos variacijas šokamos trys *pas de deux*) atspindi skirtingas asmenybes, apibūdinamas pagal keturių temperamentų teoriją. Melancholiko solo šokio lėti, sunkūs judesiai atskleidžia niūrų jo būdą; Sangvinikų pora gyvybingesnė, jų žingsniai greiti, lengvi. Atsipalaidavusio Flegmatiko, atrodytų, betikslis solo primena ramų tingulį, o Cholerikė aukštai kilnoja kojas ir pašėlusiai mojuoja rankomis.



Nors Balanchine'o choreografija ir šokėjai buvo laikomi šaltais ir mechaniškais, nuo 7-ojo dešimtmečio pabaigos ši nuomonė keitėsi ir kurį laiką iki mirties 1983 m. jis buvo jau pripažintas šokio meistras. Balanchine'o reikšmė Amerikos baletui buvo tokia didelė, kad atsirado daugybė jo pamėgdžiotojų, daugelis jaunų choreografų neišvengė šio kūrėjo įtakos.

Baleto teatre (Ballet Theatre) vyravo visiškai kitoks požiūris. Tai atspindėjo jau pats pavadinimas. Kaip ir Europos trupės, šioji balete akcentavo dramatizmą. 1940 m. parodžiusią savo pirmą spektaklį trupę įkūrė šokėja Lucia Chase (1897–1986) ir Richardas Pleasantas (1906–1961), tapęs pirmuoju jos vadovu. Steigėjai norėjo suburti įvairiapusišką ir paslankią, nepaklūstančią vienintelei meno krypčiai trupę, todėl kvietė bendradarbiauti daugelį choreografų. Šiai trupei kūrė Ashtonas, Balanchine'as, de Mille, Dolinas, Fokinas, Miasinas, Nižinska ir Tudoras.

Vienas pirmųjų trupės spektaklių Amerikos tema buvo Eugene'o Loringo *Vaikinas Bilis* (*Billy the Kid*), sukurtas 1938 m. Baleto karavanui, trupei, kurią Lincolnas Kirsteinas subūrė, kad joje savo talentą galėtų atskleisti amerikiečiai. *Bilis* – tai pasakojimas apie „laukinius" Vakarus. Įstatymų pažeidėjas Viljamas Bonis vaizduojamas kaip užuojautos vertas herojus: netyčia nužudęs motiną, jis netikėtai tampa nusikaltėliu. Tas pats artistas, keisdamas išvaizdą, vaidino ir



99 Tudoro *Ugnies stulpe* (1942) Nora Kaye (*antra iš dešinės*) sukūrė išraiškingą seksualiai varžomos moters paveikslą. Kiti personažai (*iš kairės į dešinę*): Annabelle Lyon – jaunesnioji sesuo, Tudoras – jos gerbėjas, Lucia Chase – vyresnioji sesuo ir Hugh Laingas – jos suvedžiotojas.



100 Eugene'o Loringo baleto *Vaikinas Bilis* (1938) scena, kurioje jaunasis nusikaltėlis Bilis (Fredas Danieli, *centre*) atsisako jam siūlomos šerifo Pato Gareto draugystės (Lew Christensenas, *kairėje*).

aukas, ir keršytoją. Loringas į savo choreografiją įtraukė stilizuotų tikrovės judesių: jojimą, lošimą kortomis, taip pat visiškai natūralių žmogaus poelgių, pavyzdžiui, Bilis prieš pat mirtį prisidega cigaretę. Tačiau jo svajonėse pasirodanti mylimoji meksikietė šoka ant puantų. Kupinas simbolikos ir romantikos (baletas prasideda ir baigiasi maršu, vaizduojančiu naujakurių žygiavimą į vakarus), *Bilis*, palyginti su šiltu ir nuoširdžiu 1950 m. Baleto teatre parodytu de Mille *Rodeo*, atrodė tolimas nuo tikrovės.

Tudoro darbas trupėje buvo vienas didžiausių Baleto teatro laimėjimų. Šis choreografas trupei paskyrė didžiąją savo karjeros dalį, baletuose plėtodamas veikėjų psichologinių niuansų raišką. *Ugnies stulpas* (*Pillar of Fire*; 1942) – tai slopinamų seksualinių emocijų analizė. Vieniša ir nepatraukli Hagar (Nora Kaye) įsivelia į romaną be meilės tik tam, kad pajustų kaltę ir sąžinės graužatį; galų gale ją išgelbsti tikroji meilė. Kaip ir *Lelijų darželyje* (Baleto teatre pastatytame 1940 m.), personažų dvasinę būseną ir bruožus atspindi jų gestai. Pavyzdžiui, Hagar dėl kvapą gniaužiančios aukštos suknelės apykaklės nuolat trūkčioja, o puritonė jos vyresnioji sesuo timpčioja sijoną.

Šviesesnio gyvenimo viziją kūrė jaunas amerikiečių choreografas Jerome'as Robbinsas (1918–1998). Jo kūrinys *Laisvi ir neįsipareigoję* (*Fancy Free*; 1944) –

linksma istorija apie tris krante atostogaujančius jūreivius. Trijulės elgesys mažai kuo primena baletų princus: jie kramto gumą ir pasimėgaudami maukia alų. Vaikinai surengia šokių varžybas, kad patrauktų dviejų sutiktų merginų dėmesį. Pirmasis jūreivis (Haroldas Langas) itin akrobatiškas: daro špagatus, šuolius ir sukinius; antrasis (Johnas Kriza) – svajingas ir romantiškas; trečiasis (Robbinsas) kraipo klubus pagal seksualios rumbos ritmą. Varžybos baigiasi muštynėmis, o merginos skubiai pabėga. Paskelbę paliaubas jūreiviai atnaujina draugystę – bet iki tol, kol pasirodo nauja mergina. Baleto, džiazo ir gyvenimo tikrovės judesių mišinys buvo toks įtikinamas ir patrauklus, kad Robbinsas kartu su kompozitoriumi Leonardu Bernsteinu sėkmingai išplėtojo šį baletą iki muzikinės komedijos *Mieste* (1945). *Laisvi ir neįsipareigoję* buvo tikroviškas kūrinys. Nors karo meto moterų aprangos stilius aiškiai rodė baleto sukūrimo laikotarpį, jis ir šiandien tebėra įdomus. Kaip ir de Mille *Rodeo*, *Laisvi ir neįsipareigoję* išplėtė „rimtojo" baleto – muzikinės komedijos ar reviu priešingybės – judesių diapazoną.

Nors Baleto teatras ir daugelis jo analogų kūrėsi didžiuosiuose miestuose nedidelių trupių radosi ir mažesniuose. San Francisko baleto trupė, kuri susiformavo vadovaujant broliams Christensenams (Willamas, 1902–1989, paskirtas 1938 m.; Lew, 1909–1984, buvęs Balanchine'o šokėjas, perėmė postą 1952 m.), 1940 m. pirmą kartą Jungtinėse Amerikos Valstijose pastatė visą *Gulbių ežerą*. Pusiau profesionali kanadiečių trupė, pradėjusi savo veiklą 1938 m., buvo pirmoji baleto trupė, gavusi karališkąjį statusą: 1953 m. ji tapo Karališkuoju Vinipego baletu.

Vis dėlto daugumai to meto šokėjų ir choreografų trūko darbo. Daugelio baleto ir moderniojo šokio trupių raidos stadija dar buvo embrioninė. Muzikinės komedijos ir kino filmai tapo svarbia pasirodymų rinka, teikiančia ne tik patirties, bet ir finansų. Nors kai kurie žmonės niekino šią sritį dėl jos komerciškumo ir laikė neatitinkančia rimtojo meno siekių, galiausiai ši sąveika praturtino abi sferas. Baleto ir moderniojo šokio choreografų darbas muzikiniuose teatruose pareikalavo iš šokėjų didesnio meistriškumo, radosi sudėtingesnė choreografija. Tai jau nebuvo ankstesnių metų preciziškas atlikimas ir „rutina". Šokis muzikinio spektaklio struktūroje užėmė reikšmingą vietą. Tai buvo naudinga ir choreografams, nes jų darbai pasiekė platesnę auditoriją. Kūrėjai savo ruožtu lavino žiūrovų skonį.

Muzikiniuose teatruose ir kino filmuose dirbo šie choreografai: Balanchine'as, de Mille, Fokinas, Holm, Hortonas, Humphrey, Tamiris, Robbinsas ir Weidmanas. Keletas jų už savo darbus pelnė apdovanojimus: Tamiris laimėjo Antoinette Perry premiją („Tony") už *Rizikingą reikalą* (*Touch and Go*; 1949),

101 Robbinso balete *Laisvi ir neįsipareigóję* (Fancy Free; 1944) trys nerūpestingi jūreiviai (*iš kairės į dešinę*): Jerome'as Robbinsas, Johnas Kriza, Michaelas Kiddas – džiaugiasi vakaru mieste.



102 Baletas „Skerdynės Dešimtajame aveniu", kurį Balanchine'as sukūrė miuziklui *Ant tavo pirštų galų* (1936), buvo neatskiriama siužeto dalis. Čia striptizo mergina (Tamara Geva) stebi, kaip jos mylimasis stepo šokėjas (Ray Bolgeris) ginasi nuo gangsterio (George'as Churchas).



103 Agnes de Mille svajonių baletas iš miuziklo *Oklahoma!* (1943) papildė siužetą, atskleisdamas herojės Lori (Claire Pasch) jausmus jos gerbėjui Karliui (Philipas Cookas).

104 Patraukliai su cilindru ir fraku atrodantis Fredas Astaire'as išlieka vyriško grakštumo ir elegancijos įsikūnijimu viso pasaulio šokio gerbėjų akyse. Šios nuotraukos (*dešinėje apačioje*) – iš *Cilindro* (1935).

Holm gavo Niujorko dramos kritikų premiją už *Bučiuok mane, Keit* (*Kiss Me, Kate*; 1948). Šis baletas – pirmasis choreografijos kūrinys, kurio panaudojimo teisę pagal autorių teisių įstatymą įgijo Kongreso biblioteka. Filmas *Vest Saido istorija* (1962), kurį režisavo ir choreografiją sukūrė Robbinsas, pelnė du Kino meno ir mokslo akademijos apdovanojimus – „Oskarus".

Su Balanchine'o kūriniu *Ant tavo pirštų galų* (*On Your Toes*; 1936) choreografijos terminas pateko į Brodvėjų. Daugelis ankstesnių miuziklų šokių buvo atliekami kaip atskiri kūrinio numeriai, o Balanchine'o baletai buvo įkomponuoti į siužetą, vaizduojantį rusų baleto pasaulyje atsidūrusį muzikos profesorių.
102 „Princesės Zenobijos" baletas buvo *Šecherazados* satyra; „Skerdynėse Dešimtajame aveniu", vaizduojant lemtingą striptizo šokėjos ir stepo šokėjo meilę, derinami baleto ir stepo judesiai. Į istoriją įėjęs de Mille svajonių baletas „Lori apsisprendžia" iš miuziklo *Oklahoma!* (1943) praturtino siužetą, perteikdamas herojės abejones renkantis, su kuriuo vyru eiti į pobūvį. Holm mokėjo pasiekti šokio ir kūrinio veiksmo vienovės, ir tai niekada neatrodydavo nenatūraliai. „Kitoje pradžioje, kitame šou", kuriuo prasideda *Bučiuok mane, Keit*, vaizduojama, kaip aktoriai ir šokėjai prieš vaidinimą užkulisiuose atlieka kūno apšilimo pratimus, mankštinasi, šokinėja, kad atsipalaiduotų.

Britų kino filmas *Raudoni bateliai* (1948) pažadino susidomėjimą baletu abiejose Atlanto pusėse. Iš pradžių Helpmannas sukūrė to paties pavadinimo

baleto choreografiją, o vėliau pagal ją buvo parašyta melodraminė istorija. Šie kūriniai turėjo panašumų: Anderseno pasakoje *Raudoni bateliai* mergaitė nubaudžiama už tai, kad, užuot ėjusi į bažnyčią, šoka; draminėje versijoje balerina (Moira Shearer) nusižudo, nes negali apsispręsti, ką rinktis, – karjerą ar vedybas. Balete daug kinematografijos triukų: raudoni bateliai, kuriuos mergaitei pasiūlo piktasis batsiuvys (Miasinas), stebuklingai atsiranda ant jos kojų; vėjo blaškoma popieriaus skiautė virsta vyru šokėju; balerina lyg besvorė būtybė išnyksta erdvėje.

Iki šiol šokėjai ir choreografai analizuoja Fredo Astaire'o (1899–1987) nepakartojamą stepo, baleto ir pramoginių šokių technikos derinį jo kino filmuose. Jo šokio elegancija primena baleto tradicijas, personažai, nepaisant ypatingo jų kojų miklumo, užkrečiamai patrauklūs ir paprasti. Astaire'o 4-ajame dešimtmetyje kartu su Ginger Rogers (1911–1995) sukurtuose kino filmuose šokis dažnai praturtindavo siužetą: pavyzdžiui, filme *Išsiskyręs vaikinas* (1934) „Nakties ir dienos" duete jis viliokiškai išsklaido Rogers abejones. Tačiau kai kurie filmų šokiai atrodė kaip šou kitame šou, pavyzdžiui, „Atsigręžkime į muziką ir šokį" – mini drama apie du nelaimingus Monte Karlo lošėjus iš *Sek paskui polėkį (Follow the Fleet*; 1936).



Atletiško kūno amerikietis Gene'as Kelly (1912–1996) savo miuzikluose, kino filmuose, kuriuose jis ne tik vaidindavo, bet ir kurdavo choreografiją bei režisuodavo, taip pat derino baletą, stepą, džiazą, pramoginius šokius ir gimnastiką. Geriausiuose jo darbuose šokis harmoningai dera su drama ir padeda kurti dramines situacijas. Kino filme *Amerikietis Paryžiuje* (1951) to paties pavadinimo balete pagal George'o Gershwino simfoninę poemą Kelly personažas svajoja apie prarastos meilės paieškas įsivaizduojamame Paryžiuje, kaip tai būtų dailininkų Vincento van Gogho, Raoulio Dufy, Henri de Toulouse-Lautreco ir kitų akimis. *Dainavimas lietuje* (*Singin' in the Rain;*1952), meilės istorija, vykstanti Holivudo pastangų pradėti garsinio kino erą fone, rodo Kelly sugebėjimą kino filmuose šokiui suteikti erdvę: epizode „Labas rytas" šokis veda šokėjus iš vieno kambario į kitą; skambant pagrindinei dainai Kelly džiaugsmingai šoka lietaus kiaurai merkiamoje gatvėje.

Sovietų Rusija siekė kur kas griežtesnių tikslų. Tuo metu dvi didžiausios baleto trupės buvo pavadintos Kirovo (Leningrade) ir Didžiuoju (Maskvoje) teatrais. 3-iajame ir 4-ajame dešimtmečiais jie plėtojo draminę kryptį, kuria buvo siekiama politinių tikslų. Kai kurie baletai turėjo aiškų propagandinį tikslą. *Raudonoji aguona* (Didysis teatras, 1927) – vienas pirmųjų šio žanro pavyzdžių. Veiksmas vyksta tuometinės Kinijos uoste. Herojė, gražuolė kinų šokėja, matydama sovietų laivo kapitono pastangas palengvinti uosto darbininkų kančias, pamilsta jį. Kai pavydus merginos darbdavys bando nužudyti kapitoną, ji užstoja mylimąjį savo kūnu ir žūva. Baleto choreografija buvo kuriama bendromis pastangomis (prisidėjo ir pagrindinio vaidmens atlikėja Jekaterina Gelcer).

Vėliau choreografai ėmė kurti mažiau politizuotus baletus, nors daugumoje spektaklių liko ryškus moralizavimas. Rostislavo Zacharovo baletas *Bachčisarajaus fontanas* (Didysis teatras, 1934) buvo pastatytas pagal Puškino poemą: chanas Girėjus pagrobia lenkų aristokratę Mariją (Galina Ulanova), kurios mylimąjį nužudo šturmuodamas pilį. Mariją savo ruožtu nužudo chano Girėjaus žmona Zarema. Meilė keičia atšiaurų laukinį žmogų: jis neranda užsimiršimo mūšyje ar su kitomis žmonomis, jis gedi prie Marijos atminimui pastatyto fontano.

Ulanova (1910–1998), dėl savo artistiškumo tapusi garsiausia to meto sovietų balerina, šį baletą laikė lemtingu karjeros posūkiu, nes nuo tada, kurdama vaidmenis pagal Konstantino Stanislavskio metodą, ji juos nuodugniai ir smulkiai analizuodavo. Aistringas įtikėjimas Džuljetos vaidmeniu Leonido Lavrovskio *Romeo ir Džuljetoje* (Kirovo teatras, 1940) lėmė balerinos susitapatinimą su savąja heroje. Lavrovskio versija, Vakaruose pirmiausia pamatyta filme, buvo žymi tuo, kad kiekvienas didžiulės trupės dalyvis aktyviai dalyvavo veiksme,

105 Rusijos balerina Galina Ulanova Rostislavo Zacharovo balete *Bachčisarajaus fontanas* (1934) atliko gražiosios Marijos, kurią beviltiškai pamilo chanas Girėjus (Piotras Gusevas), vaidmenį.

nors kūrinio choreografija patiko ne visiems žiūrovams. Pelniusi didesnį pripažinimą Prokofjevo partitūra iki šiol girdima įvairiose šio baleto interpretacijose.

6-ajame dešimtmetyje baletas jau buvo tapęs tarptautiniu meno žanru. Nė vienas miestas nebegalėjo pretenduoti į pasaulinio šokio centro vietą, kaip Paryžius – romantizmo epochoje ar Sankt Peterburgas – Petipa klestėjimo laikais. Šis menas išplito. Šokėjams ir choreografams nebereikėjo slėpti savo tikrosios tautybės ir rusinti vardų; priešingai, jie didžiavosi, šokiu galėdami išreikšti savo nacionalinį paveldą. Radosi vis daugiau veiklos galimybių: susiformavo keletas didelių šokio trupių, profesionalūs šokėjai buvo laukiami muzikinėse komedijose ir filmuose. Prasidėjo plėtros periodas. Nebeliko vienintelės vyraujančios baleto koncepcijos, nurodančios, koks jis turėtų būti. Kiekvienas choreografas turėjo savų idėjų, savų sekėjų bei kritikų. Kiekvienas sava vizija praturtino vis besikeičiantį šokio pasaulį.





Formos metamorfozė

Moderniojo šokio pasaulyje brendo nauja revoliucija. 6-ajame dešimtmetyje daugelis choreografų ėmė tyrinėti šokio prigimtį. Nors ankstesni moderniojo šokio atlikėjai sukūrė naujų šokio technikų ir temų, dažniausiai jie laikėsi baleto įtvirtintų formalių vertybių. Manyta, jog choreografijoje būtini aiškiai apibrėžti principai, kurie būtų choreografinio meistriškumo matas. Muzika ir scenografija besąlygiškai tarnavo choreografo siekiams. Meninė kūryba buvo didelio meistriškumo reikalaujantis procesas, kurio metu visi kūrinio elementai buvo jungiami į visumą. Gyvavo įsitikinimas, kad šokėjai privalo turėti gerus specialios šokio technikos įgūdžius. Visas scenos vaizdas dažnai būdavo lyginamas su avanscenoje įrėminta judančia tapyba. Choreografas atlikdavo tapytojo vaidmenį, parinkdamas žiūrovui reginius ir sutelkdamas jo dėmesį į skirtingus atlikėjus ar scenos vietas.

Šią teoriją sugriovė Merce'o Cunninghamo, Alwino Nikolais, Paulo Tayloro ir kitų choreografų, kurie sekė šių kūrėjų pėdomis 7-ajame ir 8-ajame dešimtmečiais, darbai. Atsisakius reikalavimo, kad šokis turi pasakoti istoriją arba perteikti emocijas, buvo žengtas lemtingas žingsnis plėtojant naują koncepciją. Nors tai nebuvo labai radikalus požiūris (Balanchine'as, išlaikydamas tradicinę struktūrą, jau buvo atsisakęs pasakojamojo siužeto), atsisakę siužeto choreografai galėjo eksperimentuoti su šokio forma.

Cunninghamas (g. 1919), buvęs Graham šokėjas (jis atliko pamokslininko vaidmenį *Apalačų pavasaryje*), pradėjo kurti choreografiją 5-ojo dešimtmečio pradžioje. Bendradarbiaudamas su kompozitoriumi avangardistu Johnu Cage'u, jis galėjo įgyvendinti savo idėjas. Cunninghamo darbuose choreografija, muzika ir scenografija buvo traktuojamos kaip savarankiškos kategorijos: nors muzika skambėjo tuo pačiu metu, kai buvo šokama, o scenografija užėmė tą pačią erdvę, nė vienas iš šių kūrinio elementų nebuvo susijęs su šokiu.

Cunnighamas išlaisvino choreografiją nuo tradicinių geros kompozicijos principų, nuo minties, kad kiekvienam šokiui būtina aiškiai nustatyta pradžia, vidurys ir pabaiga. Jo įsitikinimas, kad „bet kas gali sekti po bet ko", tinka ir didelės apimties struktūriniams vienetams, tokiems kaip šokio dalys, ir mažesniems, pavyzdžiui, judesio frazėms (atitinkančioms sakinius gramatikoje). Kitaip nei

106 Yvonne Rainer, sukūrusi *Trio A* (1966) choreografiją. Tai vienas reikšmingiausių moderniojo šokio repertuaro kūrinių.

tradicinės struktūros baletuose ir moderniuosiuose šokiuose, Cunnighamo choreografijoje nebuvo loginio artėjimo prie kulminacijos. Be to, jis neteikė didesnės svarbos vienai kuriai nors šokio daliai: jo kūriniuose nebuvo tokių iš anksto laukiamų epizodų kaip Juodosios gulbės *pas de deux* balete *Gulbių ežeras*. Nejudėjimas jo šokiuose – sąmoningas pasirinkimas, o ne judesio stygius.

Cunninghamo choreografijoje kitaip išnaudojama scenos erdvė. Priekinis ir centrinis planai, tradiciškai užimami solistų, jo darbuose nustojo egzistavę. Galėjo būti šokama bet kurioje scenos vietoje; atsisakyta frontalios orientacijos, veiksmą buvo galima stebėti iš bet kurio taško (pavyzdžiui, spektaklius, vykusius Cunninghamo studijoje, žiūrovai stebėdavo susėdę L raidės forma). Žiūrovo žvilgsnis nebuvo kreipiamas į vieną vietą; jis dažnai turėdavo rinktis iš daugelio veiksmo centrų.

Domėjimasis choreografijos procesu paskatino Cunninghamą tyrinėti neapibrėžtumo ir atsitiktinumo idėjas. Neapibrėžtumas pasireiškė tuo, kad kai kurie kūrinio elementai kiekviename spektaklyje galėjo būti kitokie. *Šešiolika šokių solistui ir trijų grupė* (1951) – tai pirmasis jo darbas, kuriame įgyvendinta neapibrėžtumo idėja. Kintamas elementas buvo kūrinio dalių išdėstymo tvarka. *Lauko šokiuose* (1963) kiekvienas šokėjas palyginti paprastus judesius galėjo atlikti bet kuria tvarka ir kiek nori kartų, pasitraukdamas iš scenos ir vėl sugrįždamas. Muzika, dekoracijos bei kostiumai taip pat galėjo būti neapibrėžti: *Istorijoje* (1963) šokėjai aprangą kaskart rinkdavosi iš dailininko Roberto Rauschenbergo sukauptos padėvėtų drabužių šūsnies; dailininkas teatre aptiktus daiktus panaudodavo kiekvienam pasirodymui kurdamas naujas dekoracijas.

Parinkdamas neapibrėžtus ir netinkamus šokių komponentus Cunninghamas rėmėsi atsitiktinumo metodu. Kurdamas *Atsitiktinumo siuitą* (*Suite by Chance*; 1953), pirmąjį savo šokį, grindžiamą atsitiktinumo metodu, jis pasitelkė tam tikrų elementų: erdvės, laiko ir vietos – schemą; judesių sekai nustatyti mesdavo monetą. *Canfieldas* (1969) sukurtas skirtingus judesio aspektus priskiriant atitinkamoms žaidimo kortoms. Neapibrėžtumo ir atsitiktinumo nereikėtų painioti su improvizacija. Cunninghamo choreografija buvo surepetuojama iš anksto. Pavyzdžiui, *Atsitiktinumo siuitoje* judesių seka būdavo kruopščiai apgalvojama, kad būtų galima atlikti daug skirtingų judesių kombinacijų.

Žinoma, tokio požiūrio į choreografiją rezultatai buvo atsitiktiniai ir sąlygiški. Paulas Tayloras, buvęs trupės narys, prisimena, kad, išmokęs visas *Šokio už dešimt centų* (*Dime A Dance*; 1953) dalis, jis taip ir nešoko per visos savaitės pasirodymus, nes niekaip nekrito jo numeris. Tačiau Cunninghamas į atsitiktinumą ir neapibrėžtumą žiūrėjo kaip į teigiamus dalykus, kadangi jie egzistuoja realiame gyvenime. Labiau nei praeitį ar ateitį jis vertino neatidėliojamumą –

107 Merce'as Cunninghamas (*priešakyje*) kartu su savo trupe atliko *Septetą* (1953), kūrinį, kuris šiandien laikomas jam nebūdingu, nes šokio choreografija buvo glaudžiai susijusi su Satie partitūra.

dabarties momentą, labiau domėjosi procesu, o ne galutiniu rezultatu. Jam patiko kasdienio darbo iššūkiai – rizikingi ir nenuspėjami.

Cunninghamo renginiai (*Events*), pradėti 1964 m., buvo rodomi daugelyje erdvių. Tai buvo šokių junginiai, ištraukos iš šokių ir nauji kūriniai, atliekami be pertraukų. Pirmieji renginiai vyko muziejuose ir gimnastikos salėse; kiti buvo rodomi po atviru dangumi (pavyzdžiui, Šv. Morkaus aikštėje Venecijoje) arba paties choreografo studijoje Manhetene. Rengėjai nesiekė, kad žiūrovai atpažintų programoje nenurodytus šokius; jie paprasčiausiai buvo kviečiami džiaugtis šokiu.

Cunninghamas nesistengė žiūrovams papasakoti istoriją, nors siužeto užuomazga galėjo įkvėpti jį kūrybai. Antra vertus, jo darbai nebuvo visiškai emociškai bespalviai, kai kurie keldavo stiprias žiūrovų asociacijas. Pavyzdžiui, *Winterbranch* (1964), primenantis atominio karo vaizdus, koncentracijos stovyklas ir laivų katastrofas. Cunninghamas paprašė Rauschenbergą sukurti tokį apšvietimą, kuris sudarytų automobilio priekinių žibintų šviesos nakties kelyje arba švystelėjimų, kurie tamsoje iškraipo daiktų formas, įspūdį. Kūrinio nuotaika niūri, slegianti, kelianti neviltį; šokėjai judėjo lėtai ir vangiai, arti grindų,

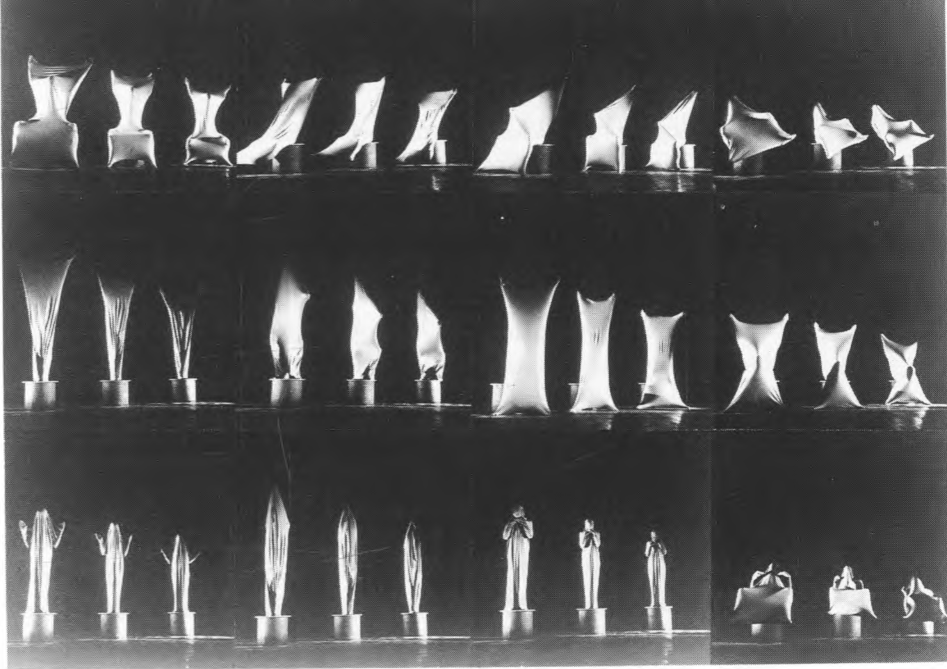


tempdami vienas kitą iš vietos į vietą. Beje, Cunninghamas retai aiškindavo savo kūrinių prasmę, jis palikdavo žiūrovui laisvę kurti savas interpretacijas.

Ilgą laiką Cunninghamas buvo siejamas su meno ir muzikos avangardu. Dažniausias jo bendraautoris kompozitorius Cage'as padėjo išplėtoti atsitiktinumo ir neapibrėžtumo metodą. Cunninghamas dirbo su kompozitoriais Earle'u Brownu, Mortonu Feldmanu, Toshi Ichiyanagi, Gordonu Mumma, Davidu Tudoru, Christianu Wolffu ir kitais. Dailininkai Jasperas Johnsas, Robertas Rauschenbergas ir Markas Lancasteris apipavidalino daugelį jo darbų; kurdami scenografiją bendradarbiavo ir Andy Warholas, Frankas Stella bei Morrisas Gravesas. Dirbdamas kartu su filmų kūrėju Charlesu Atlasu, Cunninghamas buvo vienas pirmųjų choreografų, išbandžiusių šokio galimybes vaizdajuostėje. *Westbeth* (1974) – pirmas jo savarankiškas šios srities darbas. Savo veikla Cunninghamas pelnė vieno novatoriškiausių ir įtakingiausių XX a. choreografų vardą.

Alwinas Nikolais (1912–1993), skirtingai nei Cunninghamas, paprastai pats būdavo savo darbų dailininkas bei kompozitorius. Jo įvairialypiai spektakliai jungė šokį, muziką ir kompoziciją. Kūrėjo požiūrį į šokį iš dalies lėmė ankstesnė jo akompaniatoriaus, lėlininko bei scenos techninio darbuotojo patirtis. Šokį studijavęs Beningtone ir kurį laiką dirbęs Hany Holm padėjėju, Nikolais piktinosi, kaip jis sakė, moderniojo šokio rūpinimusi tik savais reikalais. O jo pasaulėvaizdžiui, priešingai, būdingas tiesiog kosminis užmojis.





109 Įvilkti į elastingus maišus, trys šokėjai Alwino Nikolais *Kaukių, butaforijos ir judančių daiktų* (1953) dalyje „Noumenon" sukuria daugybę kintančių formų.

Savo idėjas Nikolais pradėjo įgyvendinti 6-ojo dešimtmečio pradžioje dėstydamas improvizacijos pamokas Niujorko „Henry Street Playhouse". Beje, šiai mokyklai jis ir vadovavo. Vienas pirmųjų jo eksperimentinių darbų buvo *Kaukės, butaforija ir judantys daiktai* (*Masks, Props and Mobiles*; 1953). Kai kurie kritikai šio kūrinio net nevadino šokiu, nes kostiumai paslėpdavo arba neatpažįstamai pakeisdavo šokėjų kūnus. Pavyzdžiui, dalyje, pavadintoje „Noumenon", atlikėjai nuo galvos iki kojų buvo įvilkti į maišus, kurie šokėjams judant įgydavo įvairiausias formas. Nikolais tikėjo, kad tokie kostiumai, kaukės, rekvizitas padeda šokėjams atsikratyti asmeniškumo ir net žmogaus esmės. Jis teigė: „Aš norėjau, kad žmogus sugebėtų susitapatinti su skirtingos prigimties daiktais. Mes turime atsisakyti savęs, kaip visatos centro, suvokimo, kad užimtume mums priklausančią vietą erdvėje".

Nikolais dažnai kaltinamas dehumanizacija, nes žmogus nėra vyraujanti jo teatro pasaulio tema. Kaip ir Schlemmerio *Triadiniame balete*, šokėjų kūnai išdarkomi ir paslepiami po kostiumais, makiažu, butaforija ir apšvietimu. Nikolais sekėsi perkelti žiūrovus į už jų suvokimo ribų esantį pasaulį. Jo šokėjai dažnai buvo lyginami su nežemiškomis būtybėmis, jie primindavo pro mikroskopą

108 Merce'o Cunninghamo *Kanaluose/Intarpuose* (*Channels/Inserts*; 1981) tuo pačiu metu scenoje sukuriama keletas dėmesio centrų.

matomus organizmus ar kūdros dugno būtybes. Jie atrodė atitrūkę nuo gyvenimo labiau nei pusiau žmogiškos romantinio baleto silfidės ir fėjos, nes Nikolais pasaulio sampratą veikė ne tik fantazija, bet ir mokslas. Savo darbus jis lygino su neobjektyviuoju menu, kuriam rūpėjo ne vaizduoti realius objektus, o atkreipti žiūrovo dėmesį į jų esmę: formą, spalvą, sandarą, erdvę, laiką – dalykus, kuriuos choreografas laikė svarbiausiais.

1953 m. Nikolais nutraukė šokėjo karjerą, kad galėtų visą energiją skirti choreografijai. Jis eksperimentavo su garso įrašais ir elektronine muzika, pats gamino skaidres (kaip amžiaus pradžioje darė Loie Fuller), kūrė kostiumus, butaforiją, dekoracijas bei apšvietimą. *Kaleidoskope* (1955) jis naudojo butaforiją žmogaus kūnui padidinti. Kūrinio dalys buvo pavadintos: „Diskai", „Stulpai", „Raketės", „Lankas", „Juostos", „Gobtuvas" ir t.t. *Prizmėje* (1956) pirmą kartą apšvietimas buvo naudojamas taip, kad pakeistų judančių figūrų išvaizdą, taip pat pirmą kartą pasitelkta ir elektroninė muzika. Be to, Nikolais eksperimentavo su kūrinių struktūra: *Kaleidoskope* vienas po kito vaizduojami įvykiai atrodė nesusiję, o *Prizmėje* viena scena buvo susipynusi su kita ir taip kūrė turtingą garso bei judėjimo visumą. Beje, Nikolais vietoj žodžio „judesys" vartojo „judėjimą", nes pastarasis, jo nuomone, geriau išreiškia proceso eigą.

Fokinas apkaltintų Nikolais dramos elementų ignoravimu, tačiau pastarasis tikėjo, kad „abstraktumas neeliminuoja emocijų". Nikolais darbai priminė pirmykščius ritualus, kai žmonija dar buvo priklausoma nuo gamtos stichijų galios. Jis nereikalavo, kad šokėjai vaidintų ar įsijaustų į vaidmenis; žinomas jo raginimas atlikėjams – „judesys, o ne emocija". Tačiau šokėjų judesiai padėjo kurti emocijų kupinus vaizdus. Kritikai pastebėjo, kad Nikolais kūriniai dažnai baigiasi kataklizmų vaizdais. *Bokšte* (1965) šokėjai iš aliuminio strypų stato bokštą, džiugiai jį papuošia vėliavomis, transparantais, bet jis sprogsta. Tikra palapinė „atlieka" pagrindinį vaidmenį *Palapinėje* (1968): šokėjai ceremoningai ją pastato, ji atstoja ir kostiumus, ir dekoracijas, bet galiausiai užgriūva ant atlikėjų. Nikolais darbuose prasmė ryškėja iš akumuliuojamų vaizdų; jų visuma yra daugiau nei dalių suma. Tačiau, kaip ir Cunninghamo darbuose, prasmė čia tėra užuomina, o ne teiginys; choreografas nesistengia žiūrovams primesti mintį – jis suteikia didelę interpretavimo laisvę.

Judėjimo, kurį Cunninghamas ir Nikolais laikė esminiu šokio komponentu, pabrėžtinai atsisakyta viename ankstyviausių ir radikaliausių Paulo Tayloro (g. 1930) kūrinių *Duetas* (1957). Visą šokį, kuriam akompanuoja Johno Cage'o „antipartitūra", jis ir jo pianistas išbūna nejudėdami. Į tą pačią „Septynių naujų šokių" programą buvo įtrauktas šokis *Epas* (*Epic*), kuriame Tayloras,

apsirengęs dalykiniu kostiumu, lėtai judėjo scenoje pagal laiką skelbiantį įrašą. Šios programos recenzija, Louiso Horsto išspausdinta *Dance Observer* (*Šokio apžvalga*) 1957 m. lapkričio numeryje, buvo tuščias lapas.

Vėliau Tayloras sakė, kad savo ankstyvaisiais šokiais norėjęs „sugrįžti prie pagrindų", todėl įtraukdavo į juos kasdienius judesius – ėjimą, bėgimą ir sėdėjimą. Panašaus tikslo siekė ir Isadora Duncan. Tačiau, kitaip nei Duncan, kuri siekė natūralius judesius paversti meno medžiaga, Tayloras į savo šokius įterpdavo judesių, atitinkančių vaizduojamojo meno *objets trouvés* („rastus" daiktus). Šokyje *Prarasta, atrasta ir prarasta* (*Lost, Found and Lost*; 1982), kuris pastatytas remiantis „Septynių naujų šokių" programa, šokėjai vienas po kito judėjo į užkulisius, panašiai kaip žmonės, laukiantys eilėje prie taksofono. *Esplanadoje* (*Esplanade*; 1975) šokėjai vaikščiojo, bėgiojo, šokinėjo, čiužinėjo, griuvinėjo pagal Bacho Koncerto dviem smuikams akompanimentą.

Paradoksalu, tačiau pačius radikaliausius eksperimentus Tayloras atliko dar būdamas Graham trupės šokėjas ir kurdamas vaidmenis, panašius į niekšiško Aigisto *Klitaimnestroje*. Įvairialypės patirties jis įgijo Cunninghamo trupėje, taip pat dirbdamas su Humphrey, Weidmanu, Limónu, Sokolow bei Robbinsu. Jo darbai tokie skirtingi, kaip ir jo pasirengimas: keistoko humoro epizodai kaitaliojosi ar net buvo atliekami greta tų, kuriuose tyrinėjamos tamsiosios žmogaus prigimties pusės, šmėkšteli apokalipsės užuominos. Be abejonės, patys populiariausi Tayloro darbai – tai neturintys siužeto kūrinėliai, kuriuose atsiskleidžia lyrinių judesių žavesys. *Aureolę* (1962), atliekamą pagal Händelio muziką,



110 Paulas Tayloras (*kairėje*) *Aureolėje* (1962) sukūrė džiaugsmingą pasaulį, kupiną meilės ir šviesos.



111 Alvino Ailey *Apreiškimuose* (*Revelations*; 1960) teatrine forma išreiškiami juodaodžių spiričiueliams būdingi stiprūs religiniai jausmai. Šioje dalyje krikšto ir dvasinį apsivalymą sustiprina ilgos balto audinio juostos, simbolizuojančios vandenį.

112 Aktyvūs, sportiški vyrai ir vikrios moterys lyriškai ir juokingai išdykauja Paulo Tayloro *Ardeno dvare* (1981).



112 dabar šoka daugelis baleto trupių; to paties žanro yra *Melodijos* (1978) ir *Ardeno dvaras* (*Arden Court*; 1981). Šie giedros nuotaikos kūriniai modernųjį šokį daugeliui žiūrovų padarė patrauklesnį.

Kitas populiarus kūrinys *Trys epitafijos* (1956) vaizdavo beveidžių, groteskiškų, bet keistai patrauklių antropoidų grupę, kurie iškreiptai juokingai blaškėsi po sceną, apsirengę Rauschenbergo sukurtais nuo galvos iki kojų aptemptais medžio anglies pilkumo triko, papuoštais veidrodžių šukėmis. Tokį pat dviprasmišką įspūdį kūrė elegantiškai apsirengę damos ir džentelmenai iš *Skeltanagių karalystės* (*Cloven Kingdom*; 1976), kurių gyvulišką prigimtį atskleidė būgnelių ritmas. Antgamtiški nepaprasto dydžio vabzdžiai iš *Vabzdžių ir herojų* (1961) – labiau melancholiški nei gąsdinantys. Tayloras dažnai žaidžia regimybės ir realybės neatitikimais, mikliai sujaukdamas mūsų lūkesčius. Galbūt stipriausiai vaizdo reliatyvumas atskleidžiamas *Privačiose valdose* (1969), kur stačiakampės Alexo Katzo plokštės taip skirstė tamsiąsias scenos dalis, kad žiūrovai priklausomai nuo sėdimos vietos matė skirtingą vaizdą. Daugelis kritikų pastebėjo vujaristinį šio šokio žiūrėjimo aspektą, psichologinę sąveiką tarp to, kas yra paslėpta ir kas matoma atvirai.

1980 m. Tayloras sukūrė savą legendinio baleto *Šventasis pavasaris* versiją ir pavadino ją *Repeticija.* Kūrinys, atliekamas pagal dviem fortepijonams pritaikytą Stravinskio partitūrą, turi keletą prasminių klodų, kuriuos sudaro detektyvinė istorija su gangsteriais ir pagrobtu vaiku, šokio repeticija ir Nižinskio baleto atkartojimas (netekusios vaiko motinos šokis atitiko Išrinktosios mergelės, o šokėjų trepsėjimai ir sunkūs šuoliai repeticijoje priminė genties šokius). Taylorui pavyko sukurti originalų ir kartu praeitį pagerbiantį darbą; palyginti su daugeliu kitų Stravinskio partitūros interpretacijų, kūrinys buvo patrauklus ir gyvas.

Cunninghamo, Nikolais bei Tayloro eksperimentus plėtojo ir iki kraštutinumų priartėjo daugelis jaunų choreografų, dirbusių 7-ajame ir 8-ajame dešimtmečiais, tai – Trisha Brown, Lucinda Childs (g. 1940), Laura Dean (g. 1945), Douglasas Dunnas (g. 1942), Simone Forti (g. 1935), Davidas Gordonas, Kennethas Kingas, Meredith Monk (g. 1943), Steve'as Paxtonas (g. 1939), Yvonne Rainer (g. 1934), Twyla Tharp (g. 1942) ir kiti. Daugelis jų – Cunninghamo mokiniai, o keletas buvo dalyvavę Roberto Dunno nevaržomo šokio kompozicijos kursuose, surengtuose Cunninghamo studijoje. 1962 m. Dunnas organizavo pirmąjį šokio koncertą Judsono memorialinėje bažnyčioje, kuri tapo meninės ir intelektualinės veiklos centru ir grupės, žinomos Judsono šokio teatro vardu, rezidencija. Tai buvo vaisingas menų sąveikos laikotarpis. Judsono šokio teatro atlikėjai ir choreografai buvo neprofesionalūs

šokėjai: tai – dailininkai, kompozitoriai, rašytojai ir filmų kūrėjai, tarp jų – žymūs dailininkai Rauschenbergas ir Robertas Morrisas, kompozitorius Johnas Herbertas McDowellas. Be to, daugelis šokėjų dalyvavo hepeninguose ir kituose mišraus žanro ir atlikimo pobūdžio meno renginiuose.

Minėti choreografai dažnai priskiriami vienai postmoderniojo šokio kūrėjų grupei, tačiau jų idėjos ir tikslai buvo gana skirtingi. Juos vienijo tiktai troškimas grąžinti šokį prie jo ištakų: taigi šie kūrėjai akcentavo formą, neužgožtą atliekamo vaidmens ar dekoratyvių teatro elementų – įmantrių kostiumų ar dekoracijų. Be to, jie atsisakė ir romantiškumo aureolės, kuri žiūrovams dažniausiai asocijuodavosi su šokiu ir šokėjais. Šie choreografai nevertino baleto žavesio ar pirmųjų moderniojo šokio atlikėjų dvasingumo paieškų. Jų asketiška nuostata primygtinai reikalavo atsisakyti daugelio savybių, kurios anksčiau atrodė neatsiejamos nuo sceninio šokio. Yvonne Rainer savo žymiajame manifeste skelbė:

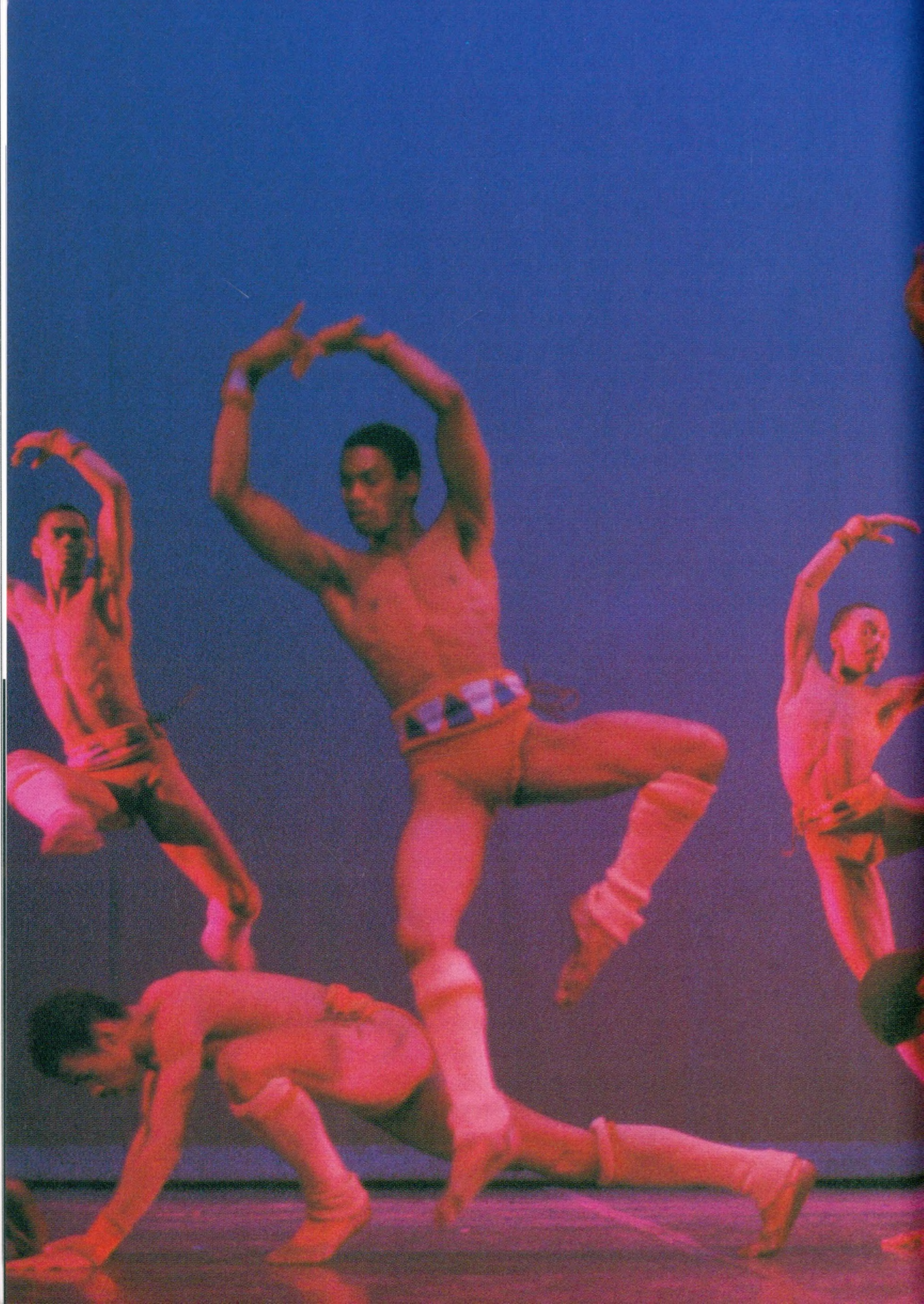
„NE reginiui ne virtuoziškumui ne metamorfozėms ir burtams ir fantazijoms ne žvaigždės įvaizdžio žavesiui ir nepaprastumui ne herojiškumui ne antiherojiškumui ne šiukšlinai vaizduotei ne atlikėjo ar žiūrovo įsijautimui ne stiliui ne manieringumui ne žiūrovo suvedžiojimui atlikėjo gudrybėmis ir klasta ne ekscentriškumui ne judesiui ar judinimui“.

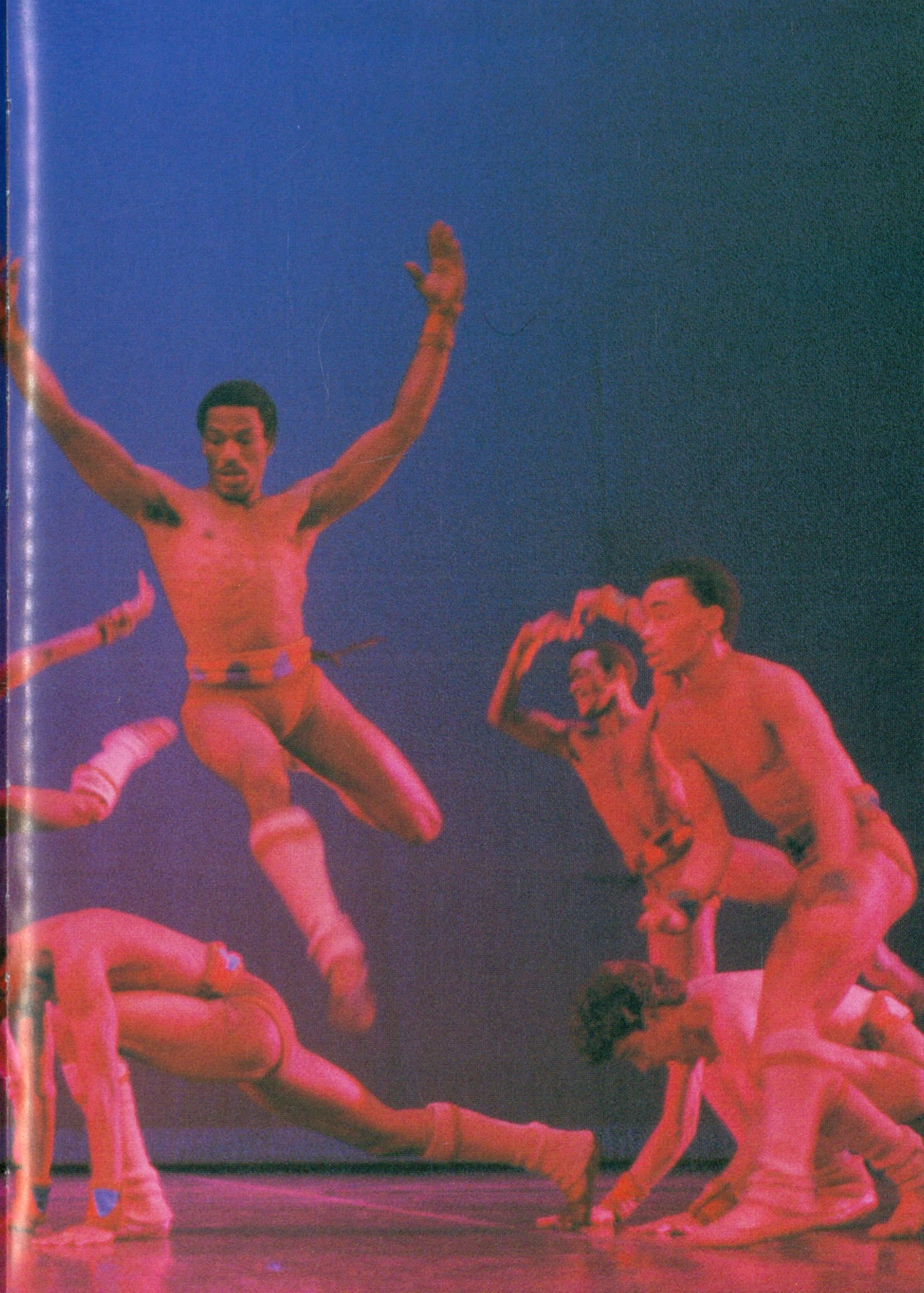
Iš Rainer ir jos kolegų darbų išsirutuliojo naujas sceninio šokio apibrėžimas, susiaurintas iki minimumo: asmuo (arba asmenys), judantis (-ys) atlikimui skirtoje erdvėje. Antra vertus, šokėjas nebūtinai turėjo judėti; Cunninghamas ir Tayloras parodė, kad nejudėjimas gali būti sąmoningas choreografo pasirinkimas. Kaip ir Cunninghamo renginiuose (*Events*), atlikimo erdvė nebūtinai turėjo būti avanscena; tai galėjo vykti bet kur. Užuot dėvėję pūstas sukneles ar Graham asketiškojo periodo „ilgus vilnonius nertinius“, šokėjai vilkėjo praktiškus drabužius, pavyzdžiui, sportinius kostiumus (dar prieš tai, kol jie tapo madingi) arba kasdienius gatvės rūbus. Ne puantai, o sportiniai bateliai tapo mėgstamiausiu šokėjų kojų apavu.

Nors šių choreografų darbai labai sudėtingi ir nuolat buvo keičiami bei plėtojami, galima padaryti keletą išvadų. Daugelis choreografų nebesilaikė nuostatos, kad šokiui būtini tam tikri specialios technikos įgūdžiai. Techniką pakeitė kasdieniai judesiai, galintys tapti bet kurio šokio raiškos priemone. Steve'o Paxtono kūrinyje *Patenkinantis meilužis* (1967) atlikėjai paprasčiausiai vaikščiojo po sceną, reaguodami į vienas kitam duodamus ženklus. Kituose kūriniuose buvo vaizduojami įprasti veiksmai: pavyzdžiui, *Laiko kapsulėje* (1974) Kennethas Kingas sėdėdamas prie stalo skaitė, laistė gėlių vazoną. Šitokie judesiai paprastai patraukia dėmesį ir įgyja prasmę konkrečioje situacijoje.

Judsono šokio teatre, kuriame vyravo laisvės dvasia, šokio technikos stygius

(*kitame lape*) 113 Grynai vyriška atlikėjų grupė įsitraukia į linksmas atletiškas varžybas Roberto Northo *Trojos žaidime* (1974), kurį čia atlieka Harlemo šokio teatras.





nekliudė šokti ir net kurti choreografiją. Kai kurie choreografai sąmoningai savo kūriniams rinkdavosi neturinčius pasirengimo atlikėjus, labiau vertindami jų požiūrio natūralumą ir naujumą nei profesionalių šokėjų meistriškumą. Rauschenbergas sukūrė choreografiją ir pats šoko *Pelikane* (1963) – šokyje dviem vyrams su riedučiais ir moteriai su baleto bateliais. Deborah Hay (g. 1941) pamažu taip supaprastino savo šokių judesius, kad juos galėjo atlikti bet kas. Meditaciją ir liaudies šokį derinantys kūriniai pasiekė tokį lygį, kad žiūrovai buvo nereikalingi, ir atlikėjai šoko savo pačių malonumui bei pramogai.

Vis dėlto, kaip įrodė Rainer *Trio A* (1966), kuriame glūdėjo šio žanro pradmenys, net ir paprastas, be jokių įmantrybių judesys gali išlikti įdomus bei provokuojantis. Pirmą kartą rodytas kaip trys vienu metu šokami solo ir pavadintas *Protas yra raumenys, I dalis,* – *Trio A* buvo atliekamas nepertraukiamame lygiaverčių judesių sraute. Čia nebuvo kulminacijos, o atlikėjai nė nebandė slėpti savo pastangų: pavyzdžiui, užuot meistriškai atlikęs triumfuojantį arabeską, kaip darytų *Miegančiosios gražuolės* balerina, *Trio A* atlikėjas leisdavo žiūrovui pajusti balansavimo ant vienos kojos sudėtingumą. Rainer atlikėjas niekada nežiūri tiesiai į žiūrovus, niekada neatsistoja ant kojų pirštų galų, niekada nerodo daugeliui baleto ir moderniojo šokio atlikėjams būdingos įtemptos ir kupinos energijos pozos. *Trio A* buvo atliekamas įvairaus sudėjimo atlikėjų – šokėjų ir nešokėjų; skirtingai nei balete, ideali fizinė konstitucija nebuvo nebūtina. Būdamas gana laisvos formos, *Trio A* vis dėlto reikalavo iš atlikėjų sumanumo ir pastangų.

Trio A neakcentuota fizinė poza Twylos Tharp choreografijoje virto nerūpestinga torso laikysena, kuri dažnai kontrastavo su intensyviais, didelės įtampos reikalaujančiais rankų ir kojų judesiais. Tharp technika: eklektiškas baleto, moderniojo šokio, stepo, džiazo, pramoginio šokio ir gimnastikos pratimų mišinys – nauja virtuoziškumo išraiška, kuri prilygo galingiems baleto šuoliams ir gausiems piruetams. Steve'o Paxtono sąlyčio improvizacijos (*contact improvisation*) technika, kai atlikėjai pakaitomis be rankų perima vienas kito svorį, reikalavo labai geros pusiausvyros ir sugebėjimo jausti vienas kitą. Panašiai ir Trishos Brown kūrinyje *Krintantis duetas* (*Falling Duet*; 1968) atlikėjams reikėjo budrumo, sumanumo ir geros reakcijos, kai du šokėjai pakaitomis krisdavo ir gaudydavo vienas kitą.

Cunninghamo ir Nikolais išlaisvinti nuo siužeto pasakojimo ar saviraiškos būtinumo, 7-ojo dešimtmečio choreografai ieškojo naujo šokio suvokimo, jo kūrimo būdų. Kaip ir Cunninghamą, daugelį šių choreografų labiau domino procesas, o ne rezultatas. JAV vakarinės pakrantės choreografės Annos Halprin (g. 1920) šokių pagrindas buvo žaidimai, užduotys ir improvizacijos.

114, 115 (*viršuje*) *Sju kojoje* (*Sue's Leg*; 1975) šokdama su savo trupe, Twyla Tharp (*dešinėje*) įpina įvairių šokio – baleto, moderniojo šokio ir džiazo – technikų. (*apačioje*) Sukiniai tapo išskirtiniu Lauros Dean kūrinių bruožu; tai – *Daina* (1976).

Simone Forti, perkėlusi Halprin idėjas į rytus, kūrė darbus, kuriuose taisyklės, panašios į užduočių ir žaidimų sąlygas, nurodydavo judesio struktūrą ir drauge leisdavo ieškoti individualių problemos sprendimo būdų. *Netvarkoje* (*Huddle*; 1961) šeši ar septyni šokėjai, apglėbę rankomis vienas kitą per juosmenį ir pečius, sudarydavo kupolo formos figūrą. Tada atsitiktine tvarka po vieną žmogų išsivaduodavo iš šios paskui jį užsiveriančios struktūros ir lipdavo į viršų.

Keletas choreografų savo eksperimentuose kaip kompozicijos priemonę vartojo pasikartojimą. Pagal Brown 1971 m. parodytą akumuliacijų sistemą šokis kuriamas tarsi jungiant grandinės dalis. Kiekvienas judesys tampa nauja jungtimi ir visa jų seka kartojama nuo pradžių, kai prisideda naujas judesys. Vėlesnėse variacijose atlikėjai keisdavosi, kol pasislinkdavo 360 laipsnių; arba judesius atlikdavo grupė šokėjų, užimančių skirtingas padėtis (pavyzdžiui, išsidėsčiusių palei sieną); arba šokis būdavo „deakumuliuojamas" – nuo frazės pradžios su kiekvienu pasikartojimu eliminuojant judesius. Tai kažkas panašaus į choreografinę grandinę. Lucindos Childs šokiai – pasikartojančios judesių frazės, ku-
115 rios moduliuojamos subtiliais ir kartais vos pastebimais pasikeitimais kuriant stulbinančio sudėtingumo bei painumo geometrinius raštus. Lauros Dean darbuose daugelis žiūrovų įžiūri panašumų su folkloro šventėmis ir ritualais; sukimosi motyvas ypač dažnai lyginamas su Artimiesiems Rytams būdingais besisukančiais dervišais. Po ištęstų pasikartojimų mažiausias pasikeitimas jos šokiuose įgyja nepaprastą svarbą.

Meredith Monk, kaip ir Nikolais, yra įvairiapusio talento menininkė, kurianti muziką, choreografiją, rašanti scenarijus. Ji buvo formali Judsono grupės narė, jai artimas šiai grupei būdingas troškimas eksperimentuoti, kurti netradicinius judesius, netradicines struktūras ir įvairių žanrų samplaiką. Tačiau Monk domina simbolizmas bei vaidinimo mintis. Jos darbai turi draminę intenciją, o tai skiriasi nuo vyraujančio formalizmo. Vis dėlto Monk kūriniuose nėra linijinio siužeto, būdingo tradiciniams baletams, kaip yra, pavyzdžiui, *Gulbių ežere*. Plėtodama Graham chronologinės įvykių sekos skaidymo į prisiminimus metodą, vaizdus ir įvykius ji perteikia padrikai, nenuosekliai, iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti atsitiktinai. Kūrinio prasmė ryškėja pamažu.

Indą (*Vessel*; 1971) įkvėpė Jeanne d'Arc istorija. Spektaklio veiksmas vyksta visą vakarą trijose skirtingose vietose. Publika susirenka į Monk studiją palėpėje, kur pakaitomis pasirodo juodai vilkintys artistai – personažai: karalius, išprotėjusi moteris, burtininkas ir t.t. Antroje kūrinio dalyje, kuri vyksta garažo teatre (Performing Garage), personažai atlieka įvairius veiksmus: beria į arbati-

116 Ashtono *Rapsodijoje* (1980) stebina kvapą gniaužiantis rusų šokėjo Michailo Baryšnikovo virtuoziškumas.



nuką žoles, skaito, maišo chemines medžiagas; tai vyksta iš balto muslino „pasiūto“ kalno fone, todėl pasirodantieji atrodo kaip gobelene išaustos figūros. Teisiama Jeanne (kurią vaidino Monk), ją apklausia pora vyskupų. Kūrinys baigiamas didžiulėje niūrioje automobilių stovėjimo aikštelėje, kurioje Jeanne šokdama pamažu tolsta ir išnyksta suvirinimo žiežirbų lietuje.

7-ojo dešimtmečio pabaigoje–8-ojo pradžioje kilus politiniams protestams keletas choreografų šokiu reiškė savo politinius įsitikinimus. Programoje, kuria buvo protestuojama prieš 1967 m. Vietnamo karą, sveikstanti po operacijos Rainer šoko *Trio A*, ta proga pervadintame *Sveikstančiojo šokiu* (*Convalescent Dance*). Paxtonas kartu su nepritariančiais Vietnamo karui veteranais sukūrė *Bendradarbiavimą su žiemos kareiviu* (*Collaboration with Wintersoldier*; 1971), kuriame du atlikėjai žemyn galva žiūrėjo filmą apie Vietnamą. Taigi šokėjai, kaip ir 4-ajame dešimtmetyje, savo pažiūras reiškė menine kūryba.

Daugelis choreografų savo šokiams parinkdavo neįprastas patalpas (tai, beje, jau darydavo ir Cunnighamas). Stebėdami kai kuriuos Monk kūrinius, pavyzdžiui, *Indą*, žiūrovai turėdavo pereiti iš vienos vietos į kitą. Pirmasis trijų dalių darbo *Sultys* (1969) veiksmas vyko visuose spirale kylančiuose Guggenheimo muziejaus aukštuose. Po to kūrinio mastas mažėjo: antrasis veiksmas buvo perkeliamas į teatro avansceną, o trečiasis vyko Monk palėpėje. Niujorko centrinio parko prieblandoje atliktas Tharp *Kratinys* (*Medley*; 1969) buvo savotiškas žiūrovų įžvalgumo lavinimas, kai jie blausioje šviesoje stebėjo išsisklaidžiusias šokėjų figūras. Brown *Stogo kūrinys* (*Roof Piece*; 1971) driekėsi per dvylika centrinio Manheteno kvartalų, primindamas grupinį žaidimą „Sugedęs telefonas“. Stovėdami ant stogų, šokėjai vienas kitam perduodavo judesius, stengdamiesi juos kaip galima tiksliau pakartoti. Visuose šiuose kūriniuose neįprasta veiksmo vieta buvo parenkama ne tik siekiant naujovių – tai turėjo apčiuopiamos įtakos ir choreografijai, ir publikos suvokimo lavinimui.

Keletas 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečių choreografų, sekdami Nikolais pavyzdžiu, savo darbuose taikė modernias technologijas. Monk pirmą kartą panaudojo filmuotus kadrus *16 milimetrų auskaruose* (*16 Millimeter Earrings*; 1966). Vienu momentu padidintas jos veido atspindys krito ant slepiančio jos galvą balto būgno. Nuo tada filmuotus kadrus ir skaidrių projekcijas ji rodo daugelyje savo kūrinių. 1968–1972 m. Brown eksperimentavo su specialios įrangos daiktais, o tai suteikė galimybę išnaudoti naujas erdves, pavyzdžiui, sienas ir lubas. Virvės, skridiniai, kopimo į kalnus įranga ir panašūs daiktai šokyje *Vaikščiojimas siena* (*Walking on the Wall*; 1971), taip pat kituose kūriniuose padėjo išlaikyti normalią vertikalią vaikščiojimo pozą. Daugelis žiūrovų prisipažino,



117 Tokiuose „konstrukcijų kūriniuose" kaip *Žmogus, besileidžiantis pastato kraštu* (1970) Trisha Brown naudojo iki tol nepažintas erdves.

kad žiūrėdami šiuos kūrinius prarasdavo erdvės pojūtį, jautėsi, tarsi nuo aukšto pastato viršaus žiūrėtų į šaligatvius apačioje.

Nors laikui bėgant pačių radikaliausių 6-ojo, 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečių eksperimentų atsisakyta arba jie tapo nuosaikesni, jie neišvengiamai keitė šokio sampratą. Gerokai išsiplėtė visuotinai pripažįstamų šokio judesių spektras, atsirado daugiau laisvės renkantis choreografijos metodus, atlikimo stilių, kostiumus, atlikimo erdvę ir kitus kūrinio elementus. Nors Judsono šokio teatre diegta neturinčių pasirengimo atlikėjų praktika plačiai neįsivyravo, ji padėjo išsklaidyti mitą, kad šokėjas turi būti mokomas jau nuo lopšio. Įvairiapusis moderniojo šokio eksperimentavimas atitiko epochos, kuriai būdingos savasties ir saviraiškos paieškos, dvasią. Išsiplėtus siauram šokio apibrėžimui, daugiau žmonių ėmė vertinti šokį ne tik kaip reginį, bet ir kaip užsiėmimą. Padaugėjo šokio studentų, atlikėjų, choreografų ir jų kūrinių. Šokis darėsi vienu iš svarbiausių menų.



Augimo metai

Nuo amžiaus vidurio baletas lėtai, bet nuosekliai formavosi virsdamas visuotinai paplitusiu meno žanru. Dabar baleto trupių yra gerokai daugiau nei bet kada anksčiau, net tokiose nieko bendra su Europos paveldu neturinčiose šalyse kaip Turkija, Iranas, Japonija ir Kinija. Baleto trupė tapo kultūros lygio rodikliu, pilietinio ir tautinio pasididžiavimo žadintoja. Tai patvirtina faktas, kad daugelis trupių pavadintos pagal jų įkūrimo vietą: Londono festivalio baletas, Škotų baletas, Nyderlandų šokio teatras, Nacionalinis Kanados baletas, Nacionalinis Kubos baletas, Australų baletas, Pagrindinis Kinijos baletas ir kt. Dvi seniai žinomos trupės pakeitė savo pavadinimą nauju, nurodančiu jų, kaip šalies kultūros atstovių, statusą: „Sadler's Wells" baletas, 1956 m. įgijęs karališkąsias privilegijas, tapo Karališkuoju baletu (Royal Ballet), Baleto teatras 1957 m. pasivadino Amerikos baleto teatru (American Ballet Theatre).

Trupės, iki tol pasitenkinusios vietos žiūrovų pripažinimu, vis dažniau gastroliavo užsienyje, įgydamos tarptautinę reputaciją. Karališkasis Danijos baletas, gyvuojantis nuo XVIII a., 6-ajame šio amžiaus dešimtmetyje pradėjo gastroliuoti rodydamas neprilygstamus pagarbiai išsaugotus didžiojo XIX a. choreo- 32
grafo Bournonville'io baletus. Maskvos Didžiojo teatro baletas Vakaruose pirmą kartą pasirodė taip pat 6-ajame dešimtmetyje, 1961 m. juo pasekė Kirovo baletas, o Amerikos baleto teatras ir Niujorko baleto trupė gastroliavo SSRS.

Baletui paplitus visame pasaulyje, turtėjo trupių repertuaras. Be seniai pamėgtų baletų *Žizel*, *Kopelija*, *Spragtukas* ir *Silfidės*, daugelis trupių šoko naujus šiuolaikinių choreografų kūrinius ir tautinio ar etninio pobūdžio šokius. Londono festivalio baletas (London Festival Ballet) ir Nacionalinis Kanados baletas veiklos pradžioje garsėjo klasikos spektakliais. Klasika naudinga pradedančioms trupėms, nes jauni šokėjai įgyja vertingos sceninės patirties, o pripažintos žvaigždės gali atlikti įdomius jų meistriškumą atitinkančius vaidmenis. Londono festivalio baleto primabalerina Markova buvo garsi Žizel vaidmens atlikėja, kaip ir Alicia Alonso (g. 1921), kuri daugelį metų šoko šį vaidmenį vadovaudama savo įkurtai trupei – Nacionaliniam Kubos baletui. Dabar abi šios trupės stato ir klasikinius, ir šiuolaikinius baletus.

Kai kurios trupės kūrėsi, kad vietos choreografai galėtų atskleisti savąjį talentą.

118 Anthony Dowellas – mokytojas Beliajevas ir Lynn Seymour – Natalija Petrovna Ashtono balete pagal Turgenevo dramą *Mėnuo kaime*. Nuotraukoje – jausminga akimirka iš šio baleto, pirmą kartą parodyto Karališkojo baleto trupės 1976 m.

Trupės „Les Grands Ballets Canadiens“ (Didieji Kanados baletai), kurią Monrealyje įkūrė Liudmila Chiriaeff (buvusi de Basilio rusų baleto narė), repertuarą sudarė kanadiečių autorių – Briano Macdonaldo, Fernand'o Nault ir Jameso Kudelkos – sukurti baletai. Kai kuriuose baletuose atsispindėjo trupės kanadietiška prancūziška kilmė, pavyzdžiui, Macdonaldo *Tam Ti Delam* (1974) – tai linksmas kūrinys apie gyvenimą Kvebeke.

Tradicinis choreografų keliavimas iš vienos trupės į kitą dažnai praturtindavo ir repertuarą. 6-ajame dešimtmetyje dirbdama su Amerikos baleto teatru, Birgit Cullberg (g. 1908) atnaujino savo puikią šokio dramą, kurią pirmą kartą pastatė 1950 m. gimtojoje Švedijoje. *Freken Julija*, sukurta Augusto Strindbergo pjesės motyvais, pasakoja istoriją apie apmaudaujančią aristokratę, kuri suvilioja savo liokajų, o vėliau iš gėdos, kad išdavė savo luomą, nusižudo. Prisitaikėlio tarno, kuris geidulingai atsako į Julijos viliones, o po to klastingai padeda jai nusižudyti, vaidmuo atskleidė Eriko Bruhno (1928–1986) aktoriaus talentą. Iki to laiko šis danų šokėjas buvo žinomas kaip kilnių ir elegantiškų princų vaidmenų atlikėjas.

Kaip ir anksčiau, kai kuriose trupėse vyravo vieno choreografo darbai, kartais choreografo vardu buvo pavadinama trupė. Geraldo Arpino (g. 1928) baletai ilgą laiką buvo Roberto Joffrey ansamblio, nuo 1956 m. vadinamo Joffrey baletu, repertuaro dalis. Briuselyje 1960 m. įkurtas „Ballet du XXe Siècle“ (Dvidešimtojo amžiaus baletas) daugiausia atlieka Maurice'o Béjart'o (g. 1927) kūrinius. Eliotas Feldas (g. 1942), šokėjo ir choreografo karjerą pradėjęs kartu su Amerikos baleto teatru, dabar vadovauja antrajai iš savo įkurtų trupių – Feldo baletui, pirmą kartą pasirodžiusiam 1974 m.

Trupę „Ballets: U.S.A.“ 1958 m. įkūrė Jerome'as Robbinsas, norėdamas, kad ji rodytų jo baletus. *Niujorko eksportas: džiazo kūrinys* (*New York Export: Opus Jazz*; 1958) vaizdingai atkuria bravūrišką to meto miesto jaunimo galvoseną: beužsimezgantis romanas greitai virsta abejingumu; kitame epizode penki vaikinai, grupiniu būdu išprievartavę merginą, atsainiai ją numeta nuo stogo. Robbinsas taip pat atnaujino savo baletus, sukurtus Niujorko baletui. *Narvas* (*The Cage*; 1951) – tai šiurpi istorija apie kastruojančių moterų-vabzdžių gentį. *Fauno popietėje* (1953) pagal tą pačią Debussy muzikos poemą, įkvėpusią Nižinskį, vaizduojamas trumpas dviejų jaunų šokėjų susitikimas studijoje. *Koncertas* (1956) linksmai vaizdavo žiūrovų, besiklausančių Chopino fortepijoninės muzikos kūrinių, fantazijas. 1961 m. trupei iširus, Robbinsas kurį laiką dirbo muzikiniame teatre, po to grįžo į Niujorko baleto trupę, kuriai vadovavo kartu su danų šokėju bei choreografu Peteriu Martinsu (g. 1946).





119, 120 (*kairėje*) Iš pradžių žavėjęs savo kilniu grakštumu, Erikas Bruhnas įrodė, kad sugeba atlikti ir draminius vaidmenis, pavyzdžiui, sukto tarno Birgit Cullberg *Freken Julijoje* (pirmą kartą rodytas 1950 m.). Cynthia Gregory šiame Amerikos baleto teatro spektaklyje šoko pagrindinę partiją. (*dešinėje*) Maurice'o Béjart'o balete *Nižinskis – Dievo juokdarys* (1971) per Diagilevo (Pierre'as Dobrievichius) laikomą lanką šokinėja Nižinskis (Jorge'as Donnas). Viršuje dunkso didžiulė Diagilevo marionetė.

6-ajame ir 7-ajame dešimtmečiais daugelis trupių, siekdamos didinti baleto patrauklumą, ieškojo naujos koncepcijos. Vieni žiūrovai baletą laikė elitine pramoga, kiti jį atmetė kaip praeities liekaną. Tačiau abu šie nusistatymai pamažu nyko. Baleto ir apskritai šokio fizinė raiška traukė Vudstoko kartą, kuri su kūnu susijusius metodus vertino kaip ir bendravimą be žodžių. Laikytos senamadiškomis arba atitrūkusiomis nuo tikrovės baleto temos buvo atnaujinamos, nes 7-ojo dešimtmečio pabaigoje JAV išplito aktualumo siekis.

Atnaujinant baleto meno įvaizdį didžiulės įtakos turėjo modernusis šokis. 4-ojo ir 5-ojo dešimtmečių moderniojo šokio šalininkai kritikavo baletą už dirbtinumą ir atotrūkį nuo realybės, tačiau laikui bėgant šių dviejų stovyklų priešiškumas geso. Šokėjai Glenas Tetley (g. 1926) ir Robertas Joffrey (1930–1988) buvo įvaldę ir baleto, ir moderniojo šokio technikas. Savo kūriniuose jie ėmė plėtoti mišrų žanrą, kartais vadinamą moderniuoju baletu. Juose virtuoziniai

baleto elementai – gausūs piruetai, galingi šuoliai ir aukšti arabeskai – derinami su moderniajam šokiui būdingais kritimais, judesiais ant grindų ir lanksčia torso laikysena. Puantai čia nebūtini, šokėjai kartais šoka basi. Šiame mišriame žanre akcentuojama jėga, veržlumas ir efektai. Žiūrovams nebūtina išmanyti šokio technikos subtilybes, kad jį suprastų. Stiprias emocijas keliantį žanrą pamėgo šiuolaikinė publika.

Plintant mišriam žanrui, skirtumas tarp baleto ir moderniojo šokio, buvęs labai aiškus 4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiais, tapo problemiškesnis. Daugelio choreografų darbų nebegalima griežtai priskirti baletui ar moderniajam šokiui. Vienas jų yra perėmęs kitam žanrui būdingų bruožų: pavyzdžiui, baletas – laisvesnį torsą, o modernusis šokis – pasitempimą ir puantus.

Perimdami kai kurias moderniojo šokio technikos ypatybes, baleto choreografai ėmėsi „bjaurių" temų, anksčiau laikytų moderniojo šokio sritimi. Tetley *Mėnulio juokdaryje* (*Pierrot Lunaire*; 1962) veikia *commedia dell'arte* personažai Pjero, Kolombina ir Brigela, kurie svajotojui padeda susipažinti su šiurkščia gyvenimo tikrove. *Paminkle mirusiam berniukui* (1965), kurį Rudi van Dantzigas sukūrė Olandų nacionaliniam baletui, homoseksualas mirties akimirką iš naujo išgyvena savo kankinančią praeitį.

Mišraus žanro energija ir virtuoziškumas puikiai derėjo baletuose, kuriuose buvo aukštinama šokėjų jaunystė, stiprybė ir gyvybingumas. Šis teiginys tinka daugeliui Joffrey baleto trupei Arpino sukurtų darbų. *Trejybėje* (*Trinity*; 1969) pagal roko muzikos partitūrą šokėjai tarsi šaunūs atletai energingai, be didesnių pastangų atlieka stulbinančius šuolius ir sukinius. Baleto finale žvakių uždegimo ritualas primena 7-ojo dešimtmečio protesto žygius. Arpino ir vėliau kūrė šiuo stiliumi, išryškindamas puikių Joffrey šokėjų meistriškumą.

7-ojo dešimtmečio Béjart'o baleto spektakliai, dažnai atliekami gausiai publikai didelėse erdvėse, pavyzdžiui, sporto arenose ir cirkuose, propagavo daugelį tradicinei kultūrai prieštaraujančių idealų, ypač hipių filosofijos pamėgtąjį šūkį „mylėkimės, o ne kariaukim" („make love, not war"). Šie spektakliai dažnai buvo provokuojantys, bet, daugelio kritikų nuomone, Béjart'o idėjoms trūko apibrėžtumo ir aiškumo, nors šokėjams nestigo įtaigumo. Baleto pagal Beethoveno Devintąją simfoniją (1964) įžangoje buvo skaitomos ištraukos iš vokiečių filosofo Friedricho Nietzsche's raštų. Šiame balete Béjart'as kėlė meilės, laisvės ir idealaus pasaulio idėjas. *Ugnies paukštis* (1970) – tai politinė alegorija, kurioje raudonai vilkintis Ugnies paukštis veda sukilėlių grupę į pergalę. Béjart'o domėjimasis Azijos religijomis ir misticizmu – savo baleto mokyklą jis pavadino „Mudra" (induizmo žodis, apibūdinantis rankos gestus) – įkvėpė baleto



121 Klasikos spektakliai užima svarbią vietą Amerikos baleto teatro repertuare. Michailas Baryšnikovas, šokęs su šia trupe, nuotraukoje – kartu su Cynthia Harvey jo paties 1978 m. atgaivintame Mariaus Petipa *Don Kichote.*

Baktis (*Bhakti*; 1968) sukūrimą. Jame vaizduojamos trys garsios induizmo mitologijos įsimylėjėlių poros.

Ilgainiui politinis Béjart'o kūrinių pobūdis išblėso, tačiau baletmeisteris išsau-
gojo spalvingų teatro efektų, kuriuose derinamos įvairios priemonės, pomėgį.
Be to, jis garsėja kaip labai sumanus šou renginių organizatorius. Savo darbe
Nižinskis – Dievo juokdarys (1971) Béjart'as, panaudodamas žinomiausių Ni- 120
žinskio vaidmenų įvaizdžius bei citatas iš jo dienoraščio, atgaivino garsiojo šo-
kėjo legendą. Diagilevą vaizdavo didžiulė marionetė, o įkvepiančią Nižinskio
žmoną – moteris, dėvinti rožinę Eduardo VII laikų suknelę. Pats Béjart'as atli-
ko Mefistofelio vaidmenį *Mūsų Fauste* (*Notre Faust*; 1975), kuriame Goethe's
gundytojas vaizduojamas lyg konferansjė su neatimamu mikrofonu.

Nuo 7-ojo dešimtmečio panašaus pobūdžio aistra kurti mišraus žanro teatrą paplito ir tarp Amerikos baleto bei moderniojo šokio kūrėjų. Joffrey *Astartė* (1967) įgijo pirmo „psichodelinio" baleto reputaciją. Čia veiksmas scenoje de-

rinamas su kino filmu, stroboskopiniu apšvietimu bei *acid* roko partitūra. Baleto *pas de deux* vaizduoja vyrą (tai – šokėjas), kuris iš salės pakyla į sceną, kad patirtų haliucinacinį erotinį susidūrimą su tatuiruota meilės deive.

Daugelis 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių choreografų toliau plėtojo mišrų žanrą. Jiří Kyliánas (g. 1947), 1975 m. tapęs Nyderlandų šokio teatro meno vadovu, retai kurdavo pagal siužetą ar sugalvodavo konkrečių personažų, tačiau jo kūriniuose netrūko visuotines emocijas, pavyzdžiui, džiaugsmingą pakilimą ar sielvartą, perteikiančių vaizdų. Jo baletams, glaudžiai susijusiems su muzika, būdingas greitis, virtuoziškumas ir intensyvūs judesiai. Sukurti *Kareivių mišias* (1980) paskatino tikra istorija apie grupę jaunų čekų šauktinių, žuvusių Pirmajame pasauliniame kare. Visi dvylika atlikėjų sutartinai judėjo, taip reikšdami bendrą baimę ir įtampą. Vaizduojant religinius įsitikinimus ir abejones Stravinskio *Psalmių simfonijoje* (1978) šokėjų energija tramdoma sukiniais.

Kaip ir Kyliánui, singapūriečiui choreografui Choo San Goh (g. 1948) nerūpi siužetas, nors jis yra pastatęs *Romeo ir Džuljetą* (Bostono baletas, 1984). Jis daugiausia žinomas savo nesiužetiniais baletais, pastatytais daugelyje trupių. Baletai *Momentum* (1979) ir *Helena* (1980) – abu sukurti Joffrey baleto trupei – perteikia nuotaikos niuansus, nors pats ryškiausias šio choreografo kūrybos bruožas yra sudėtingas grupių komponavimas, kuriam pasitelkiamos kanono ir kontrapunkto kompozicijos priemonės.

Nors Alvinas Ailey (1931–1989), šokęs Lesterio Hortono trupėje, paprastai laikomas moderniojo šokio atlikėju, jo kūriniai daugiarasei grupei – Alvino Ailey Amerikos šokio teatrui – dažnai buvo mišraus žanro. Judesių stilių pratur-
111 tino afroamerikietiški ir džiazo šokiai. Choreografą domino juodaodžių kultūros paveldas. *Apreiškimai* (*Revelations*; 1960) – išskirtinis trupės kūrinys, atliekamas pagal juodaodžių spiričiuelius. Jo kulminacija – duetas „Pataisyk mane, Jėzau" („Fix Me, Jesus"), kuriame moters religiniai troškimai reiškiami su tikra ir įsivaizduojama pritariančio vyro, galbūt pamokslininko, parama. „Bridimas į vandenį" („Wading in the Water") vaizduojamas krikštas upėje, kurią simbolizuoja mėlynos ir baltos audinio juostos. Baletas baigiamas energinguoju publikos pamėgtu „Supk mano sielą Abraomo krūtinėje" („Rocka My Soul in the Bosom of Abraham").

113 Kita etninės pakraipos trupė – Harlemo šokio teatras. Jį įkūrė Arthuras Mitchellas (g. 1934), buvęs pagrindinis Balanchine'o Niujorko baleto trupės šokėjas. Jis siekė įrodyti, kad juodaodžiai šokėjai taip pat gali būti puikūs klasikinio baleto, kaip ir etninio ar moderniojo šokio, atlikėjai. Trupės repertuarą sudaro Balanchine'o šedevrai – *Serenada, Agonas, Keturi temperamentai.* Kreoliškoje *Žizel* (1984) versijoje, derinant prieštaringas klasikinio ir etninio juodaodžių



122 Tatuiruota meilės deivė (Trinette Singleton) skleidžia savo galią mirtingajam vyrui (Maximiliano Zomosa) Roberto Joffrey „psichodeliniame" balete *Astartė* (1967).

šokio kryptis, išlaikoma tradicinė baleto choreografija. Veiksmo vieta iš viduramžių Vokietijos perkeliama į XIX a. Luizianą, kurioje jau prasigyvenę laisvieji juodaodžiai niekinamai žvelgia į ką tik išsilaisvinusius gentainius. Kaip ir originaliame balete, Žizel ir jos mylimąjį išskiria klasiniai skirtumai.

Jungtinėse Amerikos Valstijose gyvenančios tautinės mažumos taip pat kūrė savas šokio trupes. Ispaniškasis (Hispanico) baletas, kurį 1970 m. Niujorke įsteigė Tina Ramirez, atlieka įvairių choreografų kūrinius, bet kiekvienas jų susijęs su ispanų ar Lotynų Amerikos istorija ar kultūra. Šokėjai yra įvaldę flamenką ir kitas ispanų šokio formas, taip pat baletą, modernųjį ir džiazo šokį.

Moderniojo šokio choreografai baleto trupėms pradėjo kurti nuo 5-ojo dešimtmečio pabaigos, kai Monte Karlo rusų baletui Bettis pastatė *Virdžinijos išmėginimą,* o Cunninghamas Baleto draugijai – *Metų laikus* (1947). *Epizodus* (1959), labai išreklamuotą Balanchine'o ir Graham kūrybinio bendradarbiavimo rezultatą, iš tiesų sudarė du skirtingi, labai individualūs kūriniai, parodyti atskirai. Abi kūrinio dalis jungė tiktai Antono Weberno muzika. Graham pastatė

draminį šokį, simboliškai vaizduojantį Škotijos karalienės Marios Stuart ir Anglijos karalienės Elžbietos I kovą, o Balanchine'as sukūrė nesiužetinį baletą, atliekamą vilkint aptemptus triko. Moderniojo šokio choreografas Johnas Butleris (g. 1920) sukūrė vieną populiariausių Harkness baleto trupės darbų. *Po rojaus* (1966) – tai *pas de deux*, vaizduojantis išvarytų iš rojaus Adomo ir Ievos kančias.

8-ajame dešimtmetyje modernieji choreografai dar dažniau buvo kviečiami statyti baletus. Tharp tapo mėgstama kviestine choreografe. Linksmi humoristiniai *Deuce Coupe* (1973) šokiai, sukurti Joffrey baletui ir jos pačios trupei, derėjo su kartu skambančiomis populiariomis ansamblio „Beach Boys" dainomis. Čia, pikantiškai išsiskirdama iš spalvingai apsirengusių šokėjų, judančių eklektišku Tharp stiliumi, baltai vilkinti mergina uoliai vieną po kito kartoja akademinio baleto žingsnelius. Tharp yra kūrusi Amerikos baleto teatrui. Jos balete *Push Comes to Shove* (1976) garsusis rusų Michailas Baryšnikovas (g. 1948) sukūrė ryškų šelmiško vado vaidmenį. Tharp ir Robbinsas bendradarbiavo Niujorko baletui kurdami spektaklį *Brahms/Händel* (1984). Amerikos baleto teatro užsakymu Ailey sukūrė *Upę* (1970), besiužetį baletą pagal Duke'o Ellingtono muziką. *Naktis* (1980) – pirmasis iš kelių darbų, kuriuos Joffrey
115 trupei sukūrė Laura Dean. Visų jų skiriamasis judesys – suktukas.

1984 m. pradėtas Nacionalinis choreografijos projektas (NCP), finansuodamas Amerikos šokio trupių ir progresyvių choreografų bendradarbiavimą, paskatino daugelį jų eksperimentuoti. Taip trupių repertuarai praturtėjo naujais kūriniais, choreografų darbus galėjo pamatyti didesnė ir įvairesnė publika, o patys kūrėjai – padirbėti su didesnėmis šokių grupėmis. NCP remia Rockefellerio fondas, „Exxon" korporacija ir Nacionalinis meno rėmimo fondas; o administruoja „Pentacle", Niujorke veikianti paramos organizacija. Daug projekto stipendijų padėjo susitikti moderniems choreografams ir baleto trupėms. Davidas Gordonas savo kūrinyje *Laukas, kėdė ir kalnas* (1985), kurį NCP užsakė pastatyti Amerikos baleto teatrui, sąmojingai pasinaudojo metalinių sulankstomų kėdžių ir šokėjų sąveika.

Kai kurios trupės, norėdamos patraukti žiūrovus, toliau statė tradicinės formos spektaklius. Siužetiniai baletai niekada nebuvo išėję iš mados. Juos renkasi daugelis žmonių, nes pasakojimas žiūrovams patinka labiau už abstrakciją: siužetas ar konkreti tema padeda geriau suvokti kūrinį. Kai kurie choreografai renkasi glaustą vienaveiksmę formą, kurią mėgo Fokinas, kiti, laikydamiesi Petipa tradicijų, stato vakaro trukmės spektaklius.

124 Vienaveiksmis Ashtono *Sapnas* (Karališkasis baletas, 1964) – Shakespeare'o *Vasarvidžio nakties sapno* adaptacija, kurioje pagrindinis dėmesys skiriamas pa-



123 Vis dažniau baleto trupės atnaujinti repertuaro kviečia modernius choreografus. Davidas Gordonas *Lauką, kėdę ir kalną* (1985) pastatė Amerikos baleto teatro užsakymu, kai šis gavo finansinę paramą iš Nacionalinio choreografijos projekto.

sakiškųjų valdovų Titanijos ir Oberono ginčui bei susitaikymui. Nepamirštamus vaidmenis sukūrė anglų šokėjai Antoinette Sibley (g. 1939) ir Anthony Dowellas (g. 1943). Glaustame balete Ashtonas sugebėjo perteikti pagrindinius pjesės momentus: keturių įsimylėjėlių nelaimingus nuotykius miške bei karčiai saldų Titanijos ir stačiokiškojo Botomo, kuriam asilo galvą uždėjo piktavalis Oberono tarnas Pakas, susitikimą.

Kennethas MacMillanas (1929–1992), kuris po Ashtono perėmė Karališkojo baleto vyriausiojo choreografo pareigas, sukūrė daug vakaro trukmės draminių baletų. Jo *Romeo ir Džuljetos* (1965) versijoje šurmuliuojantys Veronos miestiečiai ir tarpusavyje kovojančios Montekių bei Kapulečių šeimos sudaro foną, kuriame vaizduojama tragiška jaunų herojų meilės istorija. *Manon* (1974) atskleidžia XVIII a. laisvo elgesio moters gyvenimo, pradedant pirmąja nekalta



124, 125 Karališkajame balete galima matyti klasikinės partnerystės pavyzdžių. Anthony Dowellas ir Antoinette Sibley, Ashtono *Sapne* (1964) šokę poroje Oberoną ir Titaniją, skleidė sunkiai nusakomą magišką trauką (*kairėje*). Margot Fonteyn ir Rudolfo Nurejevo duetas (*apačioje*) Kennetho MacMillano *Romeo ir Džuljetoje* (1965) pasmerktų įsimylėjėlių vaidmenims suteikė ypatingo sodrumo.



126 Ne vienas sovietų choreografas bandė statyti baletą apie *Spartaką*, Senovės Romos vergų sukilimo vadą, tačiau geriausią spektaklį 1968 m. sukūrė Jurijus Grigorovičius Didžiajame teatre.

meile ir baigiant mirtimi Luizianos laukymių tremtyje, istoriją. Tikras įvykis, kurio metu buvo nužudytas Austrijos ir Vengrijos imperijos sosto įpėdinis princas Rudolfas ir jo mylimoji Mary Vetsera, įkvėpė *Majerlingo* (1978) pastatymą. Šiedu pompastinio stiliaus baletai pasižymėjo veikėjų gausumu, juose dažnai buvo keičiami kostiumai bei dekoracijos. Šie spektakliai priminė Imperatoriškojo rusų baleto klestėjimo laikus.

Jurijus Grigorovičius (g. 1927), 1964 m. užėmęs Maskvos Didžiojo baleto teatro vyriausiojo choreografo postą, suteikė judesiui naują prasmę, ilgas, dažnai sudėtingai atliekamas senojo rusų baleto pantomimos scenas pakeitęs šokiu. Jo keturių veiksmų *Spartake* (1968) vaizduojamas vergo Spartako vadovaujamas sukilimas prieš Romos legionus ir jų vadą Krasą. Daugybė mūšio scenų suteikė galimybę sukurti energingus šokius, kuriuos atliko karių, vergų ir gladiatorių vyrų kordebaleto trupė. Švelnumą ir tragizmą spektaklyje įkūnijo ištikima Spartako žmona Frigija.

Štutgarto baletas, įsikūręs mieste, kuriame daugelį kūrybingų metų praleido

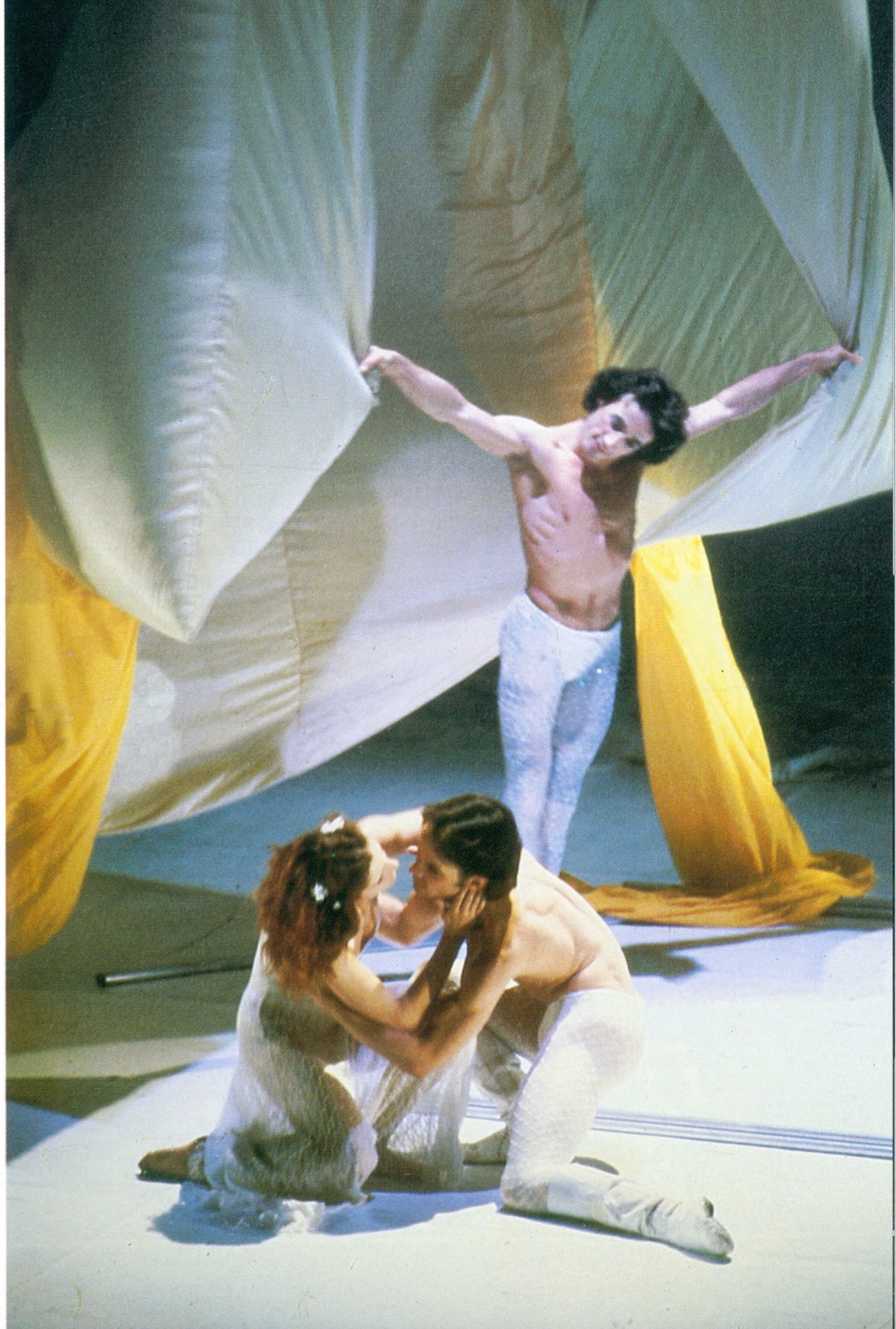


127 Švedų choreografas Matsas Ekas, Birgit Cullberg sūnus, antrąjį *Žizel* (1982) veiksmą iš tradicinio gūdaus miško perkėlė į beprotnamį, kuriame vilisės – ne sukneles dėvinčios dvasios, o baltais ligoninės drabužiais vilkinčios pacientės.

Noverre'as, suklestėjo 7-ajame dešimtmetyje, kai jam vadovavo iš Pietų Afrikos Respublikos kilęs choreografas Johnas Cranko (1927–1973). Jo siužetiniai baletai, tarp kurių buvo Shakespeare'o *Romeo ir Džuljetos*, *Užsispyrėlės sutramdymo* versijos, pelnė trupei ir pagrindiniams šokėjams Marciai Haydée (g. 1939), ypatingo draminio talento brazilų balerinai, ir amerikiečiui Richardui Cragunui (g. 1944) tarptautinį pripažinimą. Haydée ypač jausmingai šoko Tatjaną Cranko *Onegine* (1965), sukurtame pagal eiliuotą Puškino romaną. Laiško rašymo scenoje ji įtikinamai vaidino jaunos merginos pirmosios meilės kančią. Ji rašo karštligišką laišką mylimajam, o po to ekstazės kupiname *pas de deux* šoka su jo atvaizdu.

Ir Balanchine'as yra sukūręs draminių baletų. Kartais jis net atlikdavo pagrindinį Don Kichoto vaidmenį *Don Kichote* (1965), kuriame jo mūza, ameri-

128 Rambert baleto sukurta įspūdinga stilizuota Shakespeare'o *Audros* (1979) adaptacija labai gerai vertinama už darnų choreografo Gleno Tetley, dailininkės Nadine Baylis ir kompozitoriaus Arne'o Nordheimo darbą. Šioje scenoje Arielis (Gianfranco Paoluzi) saugo įsimylėjėlius Ferdinandą ir Mirandą (Markas Wraithas ir Lucy Burge).



kiečių balerina Suzanne Farrell (g. 1945), šoko herojaus moters idealą – Dulsinėją. Nors šiame balete mažai šokių, tačiau idealizmas, dorumas ir ištikimybė perteikiami labai įtikinamai. Gausybė Don Kichoto nuotykių (tarp jų ir žymusis kovos su vėjo malūnu epizodas) suteikia jam kančių, galiausiai jos baigiasi mirtimi. Herojų nuolat guodžia Dulsinėja, pasirodanti įvairiais pavidalais. Vienas jų – tarnaitės, nuplaunančios jam kojas ir nušluostančios jas savo plaukais.

Garsieji praeities baletai dažnai įkvėpdavo šiuolaikinius choreografus. Kai kurie bandė kaip įmanoma autentiškiau atgaivinti originalus, atkurdami jei ne praeitį, tai bent jos dvasią. Ashtonas puikiai atkūrė Daubervalio *Tuščią atsargumą* (*La Fille mal gardée*; 1960). Jam padėjo šokio istorikas Ivoras Guestas – jis atrado originalią baleto partitūrą. Prancūzų choreografas Pierre'as Lacotte'as (g. 1932), remdamasis Filippo Taglioni užrašais, atkūrė *Silfidę* (pirmoji sceninė versija, 1972). Joffrey baleto trupė atgaivino daugelį žinomų baletų, pavyzdžiui, Miasino *Trikampę skrybėlę* (1969) bei *Paradą* (1973). Visas Petipa *Bajaderės* variantas Amerikos baleto teatre 1980 m. atgijo rusų balerinos Natalijos Makarovos (g. 1940) dėka. Atnaujinami spektakliai viliojo žiūrovus žadėdami parodyti į istoriją įėjusius kūrinius. Drauge jie buvo ir netiesioginė švietimo priemonė, supažindinanti žiūrovus su turtinga baleto praeitimi.

Daugelis trupių pagarbiai interpretavo senuosius kūrinius, tačiau kai kurie choreografai rinkosi naują požiūrį. Jie kūrė novatoriškus dramos ir operos spektaklius. Pavyzdžiui, Peterio Brooko *Vasarvidžio nakties sapne* (1970) Shakespeare'o dvariškiai, amatininkai ir fėjos virsta baltai apsirengusiais cirko artistais. Naujoviškos senųjų kūrinių interpretacijos traukia dėmesį naujumu arba šokiruojančiu neįprastumu, o tai savo ruožtu atskleidžia intriguojančias galimybes ar skatina netikėtą vertinimą.

Eriko Bruhno *Gulbių ežere* (Nacionalinis Kanados baletas, 1966) piktąjį burtininką šoko moteris, o herojus Zygfridas buvo vaizduojamas kaip Oidipo komplekso auka. Balete *Iliuzijos – lyg gulbių ežeras*, kurį 1976 m. amerikiečių choreografas Johnas Neumeieris (g. 1942) sukūrė Hamburgo baletui, pagrindiniu herojumi tampa Bavarijos karalius Liudvikas, žinomas savo pamišimu ir gulbių manija. Antras veiksmas (Ivanovo choreografija) – tai lyg baletas balete. Jis taip sužavi karalių, jog šis perima Zygfrido vaidmenį. Liudviko sužadėtinė Natalija pasirodo gulbės kostiumu trečio veiksmo puotos scenoje. Kaip ir tikrasis *Gulbių ežero* herojus, Liudvikas žūva – nuskęsta ežere.

Modernioje *Žizel* interpretacijoje, kurią Švedijos Cullberg baletui 1982 m. sukūrė Matsas Ekas (g. 1945), iš Žizel elgesio pirmajame veiksme galima suprasti, kad ji yra kaimo keistuolė. Antro veiksmo vieta – beprotnamis, kuriame

129 Miuzikle *Kordebaleto rikiuotė* (1975) su humoru ir kartėliu vaizduojamas „čigonų", arba šou atlikėjų, gyvenimas.

Žizel ir jos likimo draugės pacientės, vilkinčios baltais ligoninės rūbais, tampa vilisėmis. Jų ápsuptas Albertas galiausiai pasirodo nuogas, simboliškai apsivalęs ir pasirengęs pradėti naują gyvenimą.

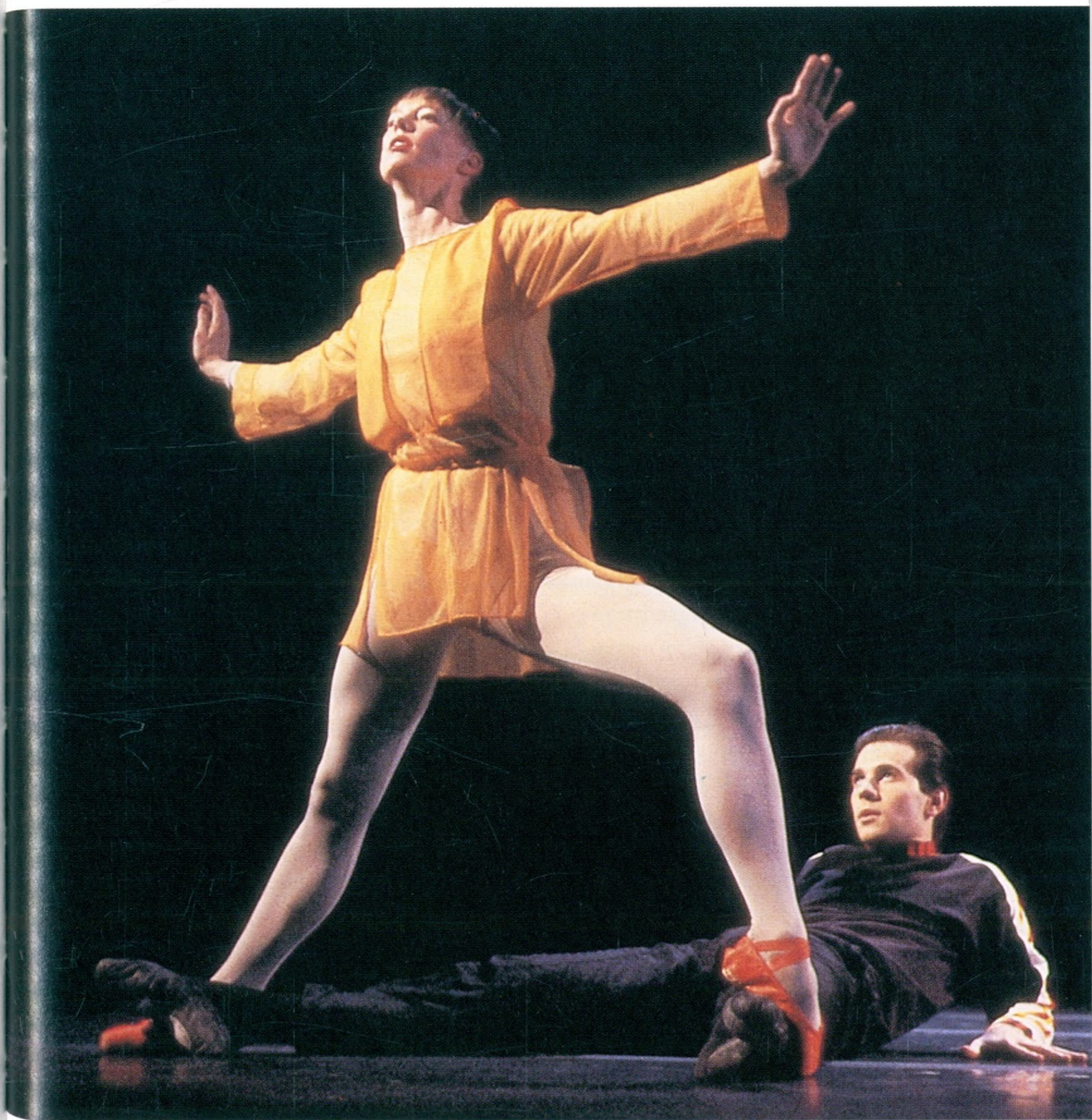
Laikraščių pirmuose puslapiuose apie baletą prabilta 1961 m., kai Leningrado Kirovo baleto solistas Rudolfas Nurejevas (1938–1993) pabėgo iš Sovietų Sąjungos. Nurejevo pavyzdžiu netrukus pasekė jo tėvynainiai Natalija Makarova, Aleksandras Godunovas ir Michailas Baryšnikovas. Su Nurejevo atvykimu prasidėjo antrasis anglų balerinos Margot Fonteyn karjeros etapas. Ji buvo daž- *125*
niausia Nurejevo partnerė, kai jis šoko Karališkajame balete. Pagerbdamas šį romantiškąjį scenos duetą, Ashtonas sukūrė *Margaritą ir Armandą* (1963) – Alexandre'o Dumas sūnaus „Damos su kamelijomis" istorijos interpretaciją. Nurejevas buvo tarsi keliautojas: jis šoko su visomis pasaulio trupėmis ir net išdrįso dalyvauti moderniojo šokio spektakliuose: Graham *Apalačų pavasaryje*, Tayloro *Aureolėje* ir Limóno *Mauro pavanoje*. Be to, jis reiškėsi ir kaip choreografas, ypač pavyko *Romeo ir Džuljetos* (Londono festivalio baletas, 1977) bei *45*
Spragtuko (Karališkasis Švedijos baletas, 1967) interpretacijos.



Nurejevo dėka padidėjo susidomėjimas šokiu, be to, jis pakėlė vyrų šokėjų prestižą. Gene'as Kelly ir vienas geriausių Niujorko baleto trupės solistų Edwardas Villella (g. 1936) taip pat kovojo su Jungtinėse Valstijose paplitusiu nusistatymu prieš vyrų šokimą. Tai buvo „Shawno ir jo vyrų šokėjų" trupės kovos tąsa. Kelly televizijos programa „Šokis – vyriškas žaidimas" (1958) šokį lygino su sportu. Villellos fenomenalia jėga ir ištverme buvo žavimasi „Bell Telephone Hour" televizijos laidoje „Vyras, kuris šoka" (1968) bei žurnale „Life" išspausdintame Davido Martino straipsnyje „Ar šis vyras – geriausias šalies sportininkas?"(1969). Tačiau Nurejevas geriau už kitus įrodė, kad vyriškumas nėra nesuderinamas su meniniais gabumais. Šių vyrų dėka dabar daugiau berniukų ir vyrų studijuoja šokio meną.

7-ojo dešimtmečio pabaigoje baletas ir modernusis šokis vis dažniau patraukdavo žiniasklaidos dėmesį. JAV nacionaliniai leidiniai „Time", „Newsweek" ir „Saturday Review" vis dažniau spausdindavo šokių recenzijas, žurnalas „Life" savo atverstinius puslapius skirdavo šokių nuotraukoms. Akimirkos iš Joffrey „psichodelinio" baleto *Astartė* „Time" viršelyje išspausdintos 1968 m. Televizijos programos: „Camera Three" („3-ioji kamera"), „Bell Telephone Hour" („Belo telefonų kompanijos valanda") ir „Ed Sullivan Show" („Edo Sullivano šou") – šokį padarė suprantamą daugeliui amerikiečių, iki tol nemačiusių „gyvo" atlikimo. 1975 m. visuomeninės televizijos sukurtas ciklas *Dance in America* (*Šokis Amerikoje*) žiūrovams parodė meistriškumu išsiskiriančius Ailey, Ashtono, Balanchine'o, Cunninghamo, Graham, Robbinso, Tayloro, Tharp ir daugelio kitų kūrinius, atliekamus garsiausių baleto ir moderniojo šokio trupių. Nuo 1985 m. avangardinis šokis turi savą televizijos laidą *Alive from Off-Center*, kurią kuria KCTA/Mineapolis-Sent Polis ir Walker meno centras.

Šokio populiarumas paskatino kurti muzikines komedijas ir filmus apie šokį
129 ir šokėjus. *Kordebaleto rikiuotę* (*A Chorus Line*; 1975), 1983 m. tapusį ilgiausiai rodytu Brodvėjaus miuziklu, sumanė, režisavo ir choreografiją sukūrė Michaelas Bennettas (1943–1987). Kūrinyje vaizduojama artistų atranka, kurios metu atsiskleidžia Brodvėjaus šokėjų tarpusavio konkurencija ir netikrumas. Bobo Fosse'o (1927–1987) sukurti *Šokiai* (*Dancin'*; 1978) – tai įvairių sceninio šokio žanrų: baleto, stepo ir švelniojo stepo (soft-shoe) – demonstravimas. Pusiau autobiografiniame Fosse'o filme *Visas tas džiazas* (*All That Jazz*; 1980) apie patiriantį širdies operaciją režisierių sukurti ištisi šokio epizodai, vaizduojantys sergančio režisieriaus haliucinacijas. 1983 m. atnaujinto miuziklo *Ant tavo pirštų galų* choreografiją sukūrė Peteris Martinsas ir Donaldas Saddleris. Natalija Makarova, kurdama geidulingos primabalerinos vaidmenį, parodė turinti ir komikės talentą.



130 *Watteau duetuose* (1985) Karole Armitage puantai – veikiau ginklas, o ne priemonė grakštumui kurti.

Melodramiška dviejų moterų šokėjų konkurencija ir jaunos, kylančios karjeros laiptais balerinos istorija buvo akstinas, kuriuo remiantis sukurtas *Posūkis* (*The Turning Point*; 1977), iškėlęs talentingąjį Baryšnikovą į kino filmų žvaigždes. *Baltosiose naktyse* (1986) Baryšnikovo klasikinio baleto šokėjo technika priešinama su juodaodžio šokėjo Gregory Hineso stepu. Baleto šokėjas filme kūrė jo gyvenimui artimą rusų disidento vaidmenį. Biografinį filmą apie legendinę rusų žvaigždę *Nižinskis* (1980) sudarė ištraukos iš *Šecherazados*, *Rožės sapno*, *Fauno popietės* baletų. Filme šoko Londono festivalio baletas. Džiazas, gimnastikos pratimai ir breikas vyravo *Akimirkos šokyje* (*Flashdance*; 1983), pasakojančiame apie merginą, kuri dieną yra suvirintoja, o vakare tampa „akimirkos šokėja" ir svajoja įstoti į baleto akademiją.

Valstybės ir privačių organizacijų stipendijos labai padėjo šokiui tobulėti; teikdamos pradinę paramą choreografų ir šokėjų veiklai. Jungtinėse Amerikos Valstijose svarbiausias finansinės paramos šaltinis yra Nacionalinis meno rėmimo fondas (NEA), įkurtas 1965 m. Be visos šalies trupėms skiriamų stipendijų, NEA 1968 m. parengė Šokio gastrolių programą, padėjusią supažindinti su šokio menu naujus žiūrovus. NEA taip pat parėmė šokio mokslo organizacijas: Šokio užrašymo biurą ir Niujorko viešosios bibliotekos šokio kolekciją. 1963 m. Fordo fondas skyrė istorinę 7 756 000 dolerių stipendiją – tai didžiausia kada nors šokiui skirta suma. Ši parama atiteko septynioms šokio trupėms ir prie jų esančioms mokykloms. Šokio reikmėms buvo skirta daug kitų stipendijų. Guggenheimo fondas remia individualius šokėjus, choreografus, mokslininkus ir kritikus. Tačiau valstybės parama šokio menui kitose šalyse didesnė nei Jungtinėse Amerikos Valstijose. Studentai dažnai mokosi valstybės subsidijuojamose šokio akademijose, o šokėjai, priimti į nacionalines trupes, dažnai gauna valstybės tarnautojų algas, premijas, tarp jų ir senatvės pensiją. Kai kurios valstybės finansinę paramą teikia ne tik šokėjams ir choreografams, bet ir šokio kritikams, tyrinėtojams bei mokslininkams.

Daugelyje Amerikos bendruomenių susikūrė regioninės ir miesto baleto trupės. Tai daugiausia nekomercinės neprofesionalų arba pusiau profesionalų grupės, nors kai kurios ilgainiui įgijo tikrą profesionalų statusą. Jos sudaro sąlygas pasirengti ir scenoje pasirodyti pradedantiems šokėjams ir choreografams, taip pat padeda ugdyti šokiu besidominčią publiką miestuose ir miesteliuose, kuriuose retai lankosi didžiosios šokio trupės. 1956 m. Dorothy Alexander iš Atlantos baleto suorganizavo pirmąjį regioninį baleto festivalį, suteikdama galimybę vietinėms trupėms pasirodyti žiūrovams ir savo kolegoms. Šią idėją perėmė Josephine ir Hermene'as Schwarzai iš Deitono, Ohajo valstijos. Jie taip pat

veiksmingai prisidėjo prie regioninio baleto raidos. Šiandien regioniniai festivaliai vyksta visoje JAV. Informaciją ir paramą teikia Nacionalinė regioninio baleto asociacija, dažnai finansuojanti konferencijas ir seminarus, kurių metu trupės dalijasi naujomis idėjomis ir kelia meninį lygį.

Liaudies šokių ansambliai taip pat skatino domėjimąsi šokio menu. Jų repertuare paprastai daugiausia ritualinių, buitinių ar pasilinksminimo šokių, pritaikytų scenai. Iš šių grupių pagarbos nusipelnė Moisejevo liaudies šokių ansamblis, išaugęs iš Igorio Moisejevo 1937 m. Maskvoje įkurtos trupės. Iki 6-ojo dešimtmečio ansamblis nebuvo pasirodęs Vakaruose. Jis atlieka įvairių Sovietų Sąjungos tautų bei kitų pasaulio tautų šalių šokius. Tarp kitų populiarių folkloro ansamblių yra Lenkijos „Mazowsze" (Mazovija), Izraelio Inbalo šokio teatras, iš pradžių atlikdavęs tik Jemeno šokius, taip pat Meksikos folkloro baletas.

Kultūros reiškinių tyrinėtojai pastebėjo 8-ajame dešimtmetyje prasidėjusį „šokio bumą". Šokio trupių susikūrė gerokai daugiau nei bet kada anksčiau, o šokio žiūrovai pasiekė beprecedentį skaičių. Publika vis dažniau įsitikina, jog nebūtina išmanyti visas šokio technikos subtilybes, kad galėtum grožėtis šuoliu arba jaudintis dėl rizikingo nusileidimo. Baletas ir modernusis šokis tapo demokratiškesni, nes jų žiūrovai – įvairių visuomenės sluoksnių atstovai.

Didelis šokio populiarumas gali turėti įvairių padarinių: kai kurie apžvalgininkai nuogąstauja, kad trupės, siekdamos populiarumo, gali sumenkinti savo meninį lygį. Kiti mano priešingai – didėjanti konkurencija ir lavėjantis žiūrovų skonis sugriežtins reikalavimus. Šokio bumas turėjo teigiamą poveikį daugeliui šokio bendruomenių. Publikos susidomėjimas šokiu daugelį trupių paskatino rengti daugiau pasirodymų, pailgėjo daugelio šokėjų karjeros laikas. Jauni choreografai įgijo daugiau galimybių kurti. Finansuojančios organizacijos noriai remia ne tik literatūrą, tapybą, muziką, bet ir šokį. Šokio užrašymo specialistams, kritikams, tyrinėtojams ir istorikams atsiranda daugiau galimybių lavinti savo įgūdžius.

Vis dėlto dar per anksti iš esmės vertinti šokio bumo padarinius. Daugelis šiame skyriuje minimų choreografų aktyviai dirba iki šiol, o kai kurie iš jų dar tik kuria savo stilių. Kaip ir apskritai istorijoje, kai kurie asmenys bei jų idėjos gali pasirodyti esą ne daugiau kaip kelių dienų sensacija, greitai pasiekianti šlovę ir taip pat greitai pamirštama. Tačiau tiems, kurie atsidūrė šio reiškinio sūkuryje, šokio bumas neabejotinai suteikė galimybę pajusti šokio meno gyvybingumą, įvairovę ir prieinamumą.



131 Natūralu, kad vandens baseine, kuriame vyksta Pinos Bausch *Arijos* (1979), yra hipopotamų.

Kai kurios šiuolaikinės kryptys

Šiandien šokis išlieka populiarus, jo žiūrovų vis gausėja. Taip yra todėl, kad publika pamėgo modernųjį šokį, kurį ankstesni žiūrovai, manydami, kad jam stinga dekoratyvaus baleto žavesio, vertino mažiau. Šiandien modernusis šokis yra labai įvairus ir dažnai net pralenkia baletą savo prabanga, fantazija scenoje ir už jos ribų. Graham šokėjai dėvėjo drabužių modeliuotojo Halstono sukurtus kostiumus; Cunninghamas ir kiti avangardo choreografai yra įsitraukę į mados pasaulį.

Pastaruoju metu modernusis šokis įsitvirtino Prancūzijoje, Didžiojoje Britanijoje, Japonijoje bei abiejose savo gimtinėse – Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Vokietijoje. Visose šiose šalyse pastebimas posūkis nuo 7-ąjį dešimtmetį Amerikos moderniajame šokyje įsigalėjusio formalizmo. Simboliai, siužetinis pasakojimas ir scenos efektai, taip griežtai atmesti Rainer manifeste, vėl atgauna savo, kaip išraiškos priemonių, svarbą. Nors kai kurie Amerikos choreografai nebuvo atsisakę šių kūrinio elementų (pirmiausia ateina į galvą Graham ir Monk), juos, atrodo, buvo užgožę Cunninghamo ir Judsono trupės sekėjai. Tačiau šiuo metu choreografai vėl atranda išraiškos ir teatrališkumo privalumus, nors šie dalykai labiau vertinami už Jungtinių Amerikos Valstijų ribų.

Naujasis siužetinis modernusis šokis paprastai atsisako tradicinio istorijos pasakojimo. Kūrinio įvykiai retai kada plėtojami linijine ar chronologine seka; jie yra fragmentiški arba susiję asociacijomis, primenančiomis sąmonės srauto metodą literatūroje. Žiūrovas turi pats susieti atskiras dalis į visumą ir įžvelgti kūrinio prasmę. Daugelio šokių judesiai neatitinka nei tradicinio baleto, nei moderniojo šokio technikos standartų. Į šokį gali būti įpinamas net skaitovo ar pačių šokėjų skaitomas tekstas. Kai kurie šokiai priartėja prie visa apimančio meno kūrinio koncepcijos, pradžioje plėtotos rūmų balete, o pastaruoju metu teatro režisieriaus Roberto Wilsono mišraus žanro kūriniuose. Toks pavyzdys – jo *Einsteinas paplūdimyje* (1976), kurio choreografiją sukūrė Lucinda Childs.

Baleto lopšyje Prancūzijoje moderniojo šokio raiška iš pradžių buvo atsitiktinė, nors čia dirbo Duncan, Wigman ir kitų choreografų mokiniai. 8-ajame dešimtmetyje prasidėjo gyvi prancūzų ir amerikiečių šokėjų bei choreografų mainai.

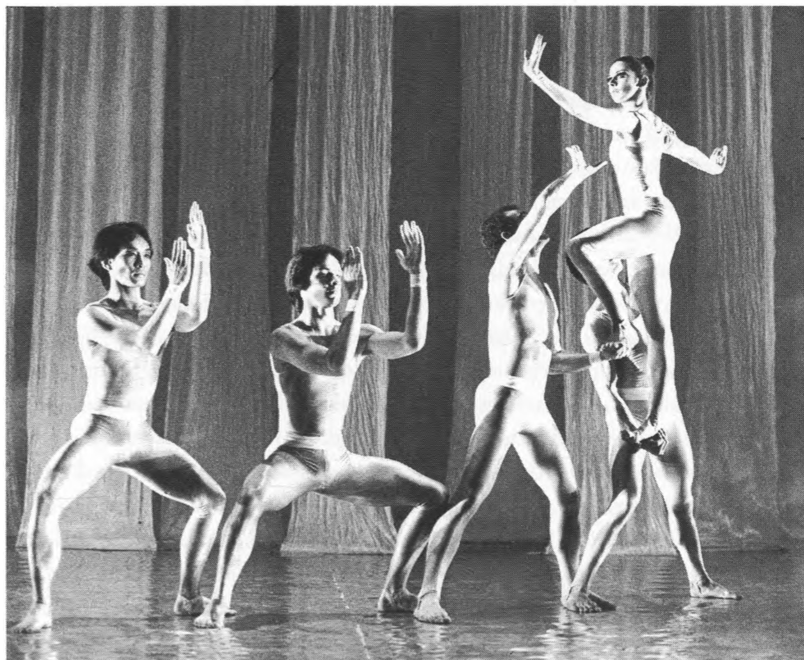
Paryžiaus opera padėjo plėtoti šiuos mainus: 1974 m. Carolyn Carlson (g. 1943), buvusią Nikolais trupės narę, paskyrė vadovauti specialiam ansambliui, pavadintam „Groupe des Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris" (GRTOP). Daugelis grupės šokėjų nepriklausė operai. Carlson išpopuliarėjo ir kaip šokėja, ir kaip teatrališkų, kupinų poetinės fantazijos šokių kūrėja. Pavyzdžiui, sukurti *Arklio metus* (1978) ją paskatino kinų horoskopo figūra, simbolizuojanti realybės transcendentalumą.

Antrąjį Operos moderniojo šokio projektą – „Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris" (GRCOP) 1980 m. įgyvendino Jacques'as Garnier. Pagal šį sumanymą Operos šokėjai atliko užsienio choreografų Karole Armitage, Lucindos Childs, Davido Gordono, Paulo Tayloro bei prancūzų choreografų Dominique'o Bagouet (buvusio Carlson trupės nario), Jeano Christophe'o Paré, Jeano Guizerix ir paties Garnier kūrinius.

1978 m. Anžė mieste buvo įkurtas Nacionalinis šiuolaikinio šokio centras (Centre National de Dance Contemporaine – CNDC), kurio pirmasis meno vadovas buvo Nikolais. 1981 m. jį pakeitė buvusi Cunninghamo šokėja Viola Farber (g. 1931). Prie centro Farber įsteigė profesionalią trupę. CNDC yra vienintelė Prancūzijoje valstybės subsiduojama įstaiga, dirbanti pagal moderniojo šokio mokymo programą. Tokios pamokos labai populiarios visoje šalyje; ypač mėgstama Cunninghamo technika.

Dauguma Prancūzijos moderniojo šokio trupių pradėjo savo veiklą tik 8-ojo dešimtmečio pabaigoje. Gavusios Kultūros ministerijos paramą, nemažai trupių įsikūrė ne sostinėje, taip išplėsdamos moderniojo šokio sklaidos zoną. Žinomesnės šios grupės: Maguy Marin trupė Kretėjuje, Dominique'o Bogouet trupė Monpeljė; Emile'io Dubois grupė, vadovaujama Jeano Claude'o Gallottos, Grenoblyje; „Theatre du Silence" (Tylos teatras) La Rošelyje – „senesnė" grupė, įkurta 1971 m., ir Paryžiaus „Compagnie de Danse de l'Esquisse" (Šokio metmenų trupė), įkurta Joëlle Bouvier ir Regis Obadia.

Prancūzų moderniojo šokio choreografijai būdingas charakterių kūrimas, sąsajos su literatūra ir kinematografija (ypač su siurrealizmo ir absurdo menininkų kūryba) bei kalbos, dialogo ir judesio derinimas. Kai kurie iš šių bruožų atsiskleidžia Maguy Marin, buvusios Béjart'o trupės narės, kūrinyje *May B* (1981), kurį įkvėpė Samuelio Becketto dramos. Šokėjai, vilkintys naktiniais marškiniais, pilkai nugrimuotais veidais, šoka (tiesiogine šio žodžio prasme) nedaug: jie velka kojas, trepsi, stumdo ir glamonėja vienas kitą, kažką nesuprantamai murma ar klykia. Aprengti kaip *Belaukiant Godo* personažai Lakis ir Pozas, jie valgo gimtadienio tortą. Visi jų veiksmai, tokie pat riboti, kaip ir



132 Judesiai, perimti iš kinų mankštos sistemos taidzičiuan, Gleno Tetley kūriniui *Šok ant tigro ir grįžk į kalnus* (1968), kurį čia atlieka Rambert baleto nariai Michaelas Ho, Markas Wraithas, Yairas Vardi, Thomas Yangas ir Sally Owen, suteikė rytietiško atspalvio.

neatsiejamų nuo šiukšlių dėžių ar invalido vežimėlio Becketto personažų, atkuria Becketto dramų nuotaiką.

7-ojo dešimtmečio viduryje, kai Rambert baletas buvo perorganizuotas į šiuolaikinio šokio ansamblį ir jo repertuare atsirado mišrių – klasikinio ir moderniojo *128*
šokio technikos kūrinių, Didžiojoje Britanijoje susiformavo dvi didesnės eksperimentinės šokio grupės. Minėtoje trupėje ir Londono šiuolaikinio šokio teatre, kaip ir Prancūzijoje, buvo jaučiama stipri Amerikos įtaka. Amerikietis Glenas Tetley, pakviestas padėti sukurti naują Rambert baleto repertuarą, pastatė *Šok ant tigro ir grįžk į kalnus* (1968), kurį įkvėpė taidzičiuan (T'ai Chi Ch'uan) – kinų mankštos ir savigynos sistema. Londono šiuolaikinio šokio teatras ir prie jo įkurta mokykla ilgainiui nutraukė ryšius su Graham ir jos trupe. Ši trupė atlieka daug pirmojo jos meno vadovo Roberto Cohano darbų. Kitas amerikietis – Robertas Northas (g. 1945) sukūrė vieną populiariausių trupės kūrinių
Trojos žaidimas (1974), kuriame ironiškai vaizduojamas vyrų sportinis šaunumas. *113*

128 Kai kurie žymūs anglų moderniojo šokio kūrėjai, tarp jų ir Rambert baleto choreografas Christopheris Bruce'as (g. 1945), dažnai kelia politines ir socialines temas. Jo *Vaiduoklių šokius* (*Ghost Dances*; 1981), skirtus Pietų Amerikos žmonėms, sudarė solo, duetai ir ansambliai, kuriuos vienijo trys klaikios kaukolėtos figūros, suteikiančios šiam kūriniui mirties šokio dvasią. Richardas Alstonas (g. 1948) dirbo ir Londono šiuolaikinio šokio teatre, ir Rambert balete (šiuo metu yra jo meno vadovas), taip pat kūrė kaip laisvas menininkas. 1972 m. jis įsteigė savo trupę „Strider", kuri gyvavo trejus metus. *Dvigubame darbe* (*Doublework*; 1978), geiausiame Alstono kūrinyje, dėmesys sutelkiamas į trijų porų duetus. Alstonas taip pat pastatė savą *Šventojo pavasario* (1981) versiją, dedikuotą Marie Rambert, kuri pasidalijo prisiminimais apie darbą su Nižinskiu, kai jis kūrė pirmąjį šio baleto variantą. Rinkdamas medžiagą baletui, choreografas taip pat analizavo Nižinskos *Vestuves*, kurios įkvėpė jį panaudoti skulptūrines grupes ir sąstingį kaip priešpriešą pašėlusiam vyksmui.

Alstonas buvo kviestinis grupės „Second Stride" („Antrasis žingsnis"), kurią įkūrėjai Siobhan Davies ir australas Ianas Spinkas pavadino jo „Strider" garbei, choreografas. Davies (g. 1950), kuri dar yra ir nuolatinė Londono šiuolaikinio šokio teatro choreografė, trupei „Second Stride" sukūrė populiarųjį *Karnavalą* (1982). Čia Saint-Saënso *Žvėrių karnavalo* gyvūnai įgavo žmonių pavidalą: vėžliai tapo pagyvenusių miestiečių pora, gegutė – gerbėju, besimeilinančiu šaltai moteriai, akvariumo žuvys – kokteilių vakaro dalyviais. Gulbės melodija, paprastai siejama su Pavlovos *Mirštančios gulbės* vaidmeniu, čia skamba vyro solo šokyje. Šokėjo judesiai primena ne tik gulbės sparnus ir išlenktą kaklą, bet ir violončelininko palinkimą ties instrumentu atliekant šią garsiąją melodiją.

136 Michaelas Clarkas (g. 1962) mokėsi Karališkojoje baleto mokykloje, Rambert balete, Cunninghamo studijoje ir yra vienas novatoriškiausių jaunų choreografų, dirbančių Didžiojoje Britanijoje. Žiūrovų dėmesį prikaustantis šokėjas, jis įtaigus ir savo kūriniais. Nors Clarko šokiai statomi klasikos pagrindu, jų sceninė išraiška įžūliai laužo įprastas taisykles. Jis dažnai naudoja pank stiliaus muziką ir kostiumus, panašius į aptemptus triko su skylėmis, kokius vilkėjo *Ar tu mane? Aš tave* (*Do You Me? I Did*; 1984) šokėjai. Kaip ir Cunninghamas bei amerikietė šokėja ir choreografė Karole Armitage (žr. toliau), su kuriais jis dažnai lyginamas, Clarkas šokiruoja publiką netikėtumais. Jis yra gavęs užsakymų iš baleto trupių, tarp jų Paryžiaus operos ir Londono festivalio baleto.

Dvi naujos šokio koncepcijos atėjo iš rytų ir iš vakarų. Iš Japonijos atėjo buto (*butoh*), *Tanztheater* – iš Vokietijos. Abi pasirodė 7-ajame dešimtmetyje, tačiau tarptautinį pripažinimą įgijo tik 9-ajame dešimtmetyje, kai trupės, pro-

133 *Grūde* (1985) buto įkvėptos šokėjos Eiko ir Koma kuria tamsų alkio ir troškulio pasaulį.

paguojančios šias koncepcijas, apsilankė Jungtinėse Valstijose. Buto yra sutrumpintas termino *ankotu butoh*, arba „absoliučios tamsos šokis", pavadinimas. Šis pavadinimas kilo iš tamsos vizijos, kuri aiškinama Hirosimos palikimu. Buto pradininkais laikomi Kazuo Ohno (g. 1906), jo sūnus Yoshito ir Tatsumi Hijikata (m. 1986). Čia atsisakoma tradicinių japonų teatro no ir kabukio formų, Vakarų moderniojo šokio, bet išlaikoma griežta judesio kontrolė. Buto apskritai būdinga tai, kad yra mažai judesio, o laikas dažnai, vertinant Vakarų standartais, sulėtinamas iki tokio laipsnio, kad toks tempas tiesiog kankina žiūrovus. Tačiau buto kuriami vaizdai yra labai gyvybingi ir daug pasakantys; šokėjų kūnai gali įgyti nežmogiškų būtybių ir net negyvų objektų, pavyzdžiui, augalų ir vandenyje plukdomų sielių, pavidalus. Pagrindinis buto uždavinys yra žmogaus vidaus pasaulio išraiška, dažniausiai perteikiama remiantis visuotiniu, o ne individualiu požiūriu: intensyvios emocijos labai stilizuotos, šokėjų veidai ir kūnai dažnai nugrimuojami baltai, pabrėžiant žmogaus egzistencijos beveidiškumą ir beasmeniškumą.

Pagrindinės buto temos – gyvenimas, mirtis ir metamorfozės. Įspūdingoje Ushio Amagatsu *Pagarbos priešistorei* (*Jomon Sho*; 1982) įžangoje keturi Sankai Juku šokio trupės nariai nusileidžia į sceną virvėmis. Pirmiausia pasirodo jų galvos – taip kuriama gimimo metafora. Ohno pasakoja apie daugybę praėjusių gyvenimų prisiminimų. Vakaro trukmės solo *Žavinti Argentina* (*Admiring*



La Argentina; 1976) jis prisiima ne tik žymaus ispanų šokėjo išvaizdą, bet persikūnija ir į praėjusių laikų trapias gražuoles bei stiprų vyrą su diržu aplink juosmenį. Buto turėjo įtakos dviejų japonų kilmės šokėjų Eiko ir Komos, nuo 1976 m. dirbusių Jungtinėse Amerikos Valstijose, šokiui. Jų kūryboje pirminės
133 žmogaus reikmės išreiškiamos itin minimaliu judesiu. *Grūde* (1983) Eiko kemša į Komos burną ryžius, pagrindinį japonų maistą; *Troškulyje* (1985) ši pora vaizduoja dvi ištroškusias būtybes dykumoje, jos ieško bent drėgmės pėdsako: prakaito lašo, pieno gurkšnelio iš moters krūties.

Buto kuriamos deformacijos dažnai lyginamos su vokiečių ekspresionizmu. Ohno persirengimas moteriškais drabužiais atitinka onagatą (*onnagata*) – moteriškų vaidmenų atlikėjo kabukio teatre tradiciją, tačiau, kitaip nei kabukio aktorių, jo moterų personažų veidai yra negrabiai išdažyti, tarsi būtų stengiamasi paneigti kuriamą iliuziją. Ohno nebijo rodyti amžiaus žymių, net imituoja proto išsigimimus. *Pagarbos priešistorei* šokėjai pasirodo tarsi mutantai ar deformuoti padarai, egzistuojantys į pražūtį beprotiškai artėjančiame pasaulyje. Eiko ir Komos šokiai dažnai vyksta neapibrėžtoje aplinkoje, kurią galima suprasti ir kaip pasaulio pradžią, ir kaip jo pabaigą; šokėjai dažnai atrodo kaip būtybės, dar nepasiekusios žmogaus lygmens arba jau jį praradusios. Buto dažnai kuria pesimistinį vaizdą, tačiau jo tamsios alegorijos gali būti nepaprastai jaudinančios.

Japonų šokėja Kei Takei, į Jungtines Valstijas atvykusi 1966 m., siūlo kiek kitokį pasaulėvaizdį. Ji kuria primityvaus pasaulio vaizdus, kuriuose žmogus paklūsta gamtai ir ritualams. Takei nebūdinga beviltiška buto vizija; priešingai – ji siekia gyvybingumo, paprasčiausio egzistencijos pajautimo. 1969 m. ji pradėjo kurti šokių ciklą *Šviesa*, 1985 m. ciklą jau sudarė 21 šokis. Keliose ciklo dalyse vaizduojama pagrindinė žmogaus patirtis: darbas laukuose, konkuravimas ir bendradarbiavimas su kitais, mirštančiųjų slaugymas, savos mirties išgyvenimas. Takei mažai domina šokio technika. Daugelis judesių, pavyzdžiui, drabužių draskymas ar baltų balionų, vaizduojančių derlių, rinkimas, atrodo, kyla savaime. Kiti judesiai yra be galo paprasti, beveik primityvūs: trepsėjimas, plojimas rankomis, akmenukų barškinimas. Takei šitaip kuria pasaulį, kuriame civilizuoto pasaulio išradimai atmetami, kad išryškėtų žmogaus gyvenimo esmė.

Vokiška šokio koncepcija – *Tanztheater* (šokio teatras) už Vokietijos ribų daugiausia žinoma iš Pinos Bausch (g. 1940) ir jos trupės „Wuppertaler Tanztheater“ darbų. Šios trupės atlikėjai dažniausiai dėvi pilkšvus kasdienius drabužius, jie panašesni į paprastus vyrus ir moteris nei į aukšto lygio šokėjus, kokie iš tiesų yra. Kai kurių, atrodo, labai paprastų judesių prasmė sustiprinama pakartojimais. *Mėlynbarzdyje* (1977) manijos apimtas vyras nuolat stabdo ir vėl pa-



134 Teatrališki Pinos Bausch kūriniai mažai kuo primena tradicinį baletą. Spektaklyje *Nuo kalno pasigirdo šauksmas* (*Auf dem* Gebirge *Hat Man ein Geschrei Gehört*; 1984) scena padengta žeme, kuri varžo šokėjų judesius. Bausch, atsisakiusi technikos virtuoziškumo, kuria išraiškingus vaizdus, kurie atskleidžia šiuolaikinio gyvenimo prievartą ir beviltiškumą.

leidžia Bélos Bartóko operos *Mėlynbarzdžio pilis* (iš jos kilo kūrinio pavadinimas) įrašą. Spektaklyje *Nuo kalno pasigirdo šauksmas* (*Auf dem Gebirge Hat Man ein Geschrei Gehört;* 1984 m.) grupė vyrų tarsi buliai arenoje įnirtingai persekioja vyrą ir moterį, versdami juos pasibučiuoti.

Bausch išmonės vyksta artimesniame mūsų gyvenamajai aplinkai pasaulyje nei tas, kuriame gyvena stilizuotos buto būtybės. Nors Bausch retai vaizduoja konkrečius personažus, ji sukuria atpažįstamus žmonių tipus. Antai *Mėlynbarzdyje* sukurtas amžinai kenčiančios moters tipažas – gulinčią ant nugaros, ją tolydžio tampo per sceną pagrindinio vyro vaidmens atlikėjas. Galiausiai ji ima dusti po rūbų, kuriais jis ją rengia, sluoksniais. *Kontakthof* (1978) vyrai ir moterys šokių salėje ieško meilės – prievartinės ar beviltiškos. Lyčių kova pasireiškia daugelyje Bausch kūrinių, kartais atskleisdama košmarišką prievartą. Moterys beveik visada esti aukos, o vyrai – agresoriai: kūrinyje *Kontakthof* grupė

vyrų simbolinės prievartos forma reiškia nepageidaujamas glamones moterims, o *Mėlynbarzdyje* vienišas užpuolikas be perstojo taip elgiasi su grupe moterų, kurios nerodo didesnio pasipriešinimo, gal tik klykteli. Tačiau būna ir netikėtų skaidraus grožio akimirkų: *1980-uosiuose* (1980) moteris lyg vaikas šokinėja pievos purkštuvo lietuje; *Kalne* moteris, kurios veidą dengia ilgi plaukai, įvairiausiais būdais trauko savo šilkinį apdarą, išgaudama skulptūrines formas.

131 Bausch naudoja netradicinius šokio paviršius. *Arijose* (*Arien*; 1979) atlikėjai pliuškenasi vandens baseine, kuriame knibžda netikri hipopotamai; lapai dengia sceną *Mėlynbarzdyje*, žemė – *1980-uosiuose* ir *Kalne*. Šokėjai retkarčiais kalba, dainuoja, šūkauja arba juokiasi: *1980-uosiuose* jie išsako savo nuogąstavimus klausėjui. Dažnai vilki priešingos lyties atstovų kostiumais. Bausch darbuose akcentuojamas žmonių nesugebėjimas bendrauti, užmegzti kontaktą ar suprasti vienas kitą arba skirtingą lytį. Jos šokiuose vyrauja kartėlis, pyktis ir brutalumas, todėl nenuostabu, kad dalis žiūrovų tokiems kūriniams jaučia priešiškumą.

Vis dėlto nedaugelis drįstų neigti, kad Bausch pavyksta išprovokuoti emocinį publikos atsaką. Joosso ir Tudoro mokinei, jai artimas šių kūrėjų siekis vaizduoti žmogaus būseną nenusigręžiant nuo nemalonių, trikdančių ar gėdingų jausmų. Bausch savo vaizdinius perteikia negailestingai tiesiai, nesinaudodama jokiais siužeto sušvelninimais ar alegorijomis. Žiūrovas akis į akį susiduria su jausmais, kuriuos daugelis žmonių linkę slėpti.

Meredith Monk (žr. 10 skyrių) kūriniai pranašavo siužeto ir simbolizmo grįžimą į Jungtines Amerikos Valstijas. Bėgant metams Monk simboliai darėsi turtingesni ir sudėtingesni. Šiuo metu savo įvairialypius kūrinius ji linkusi vadinti „operomis" ir save laiko ne choreografe, bet teatro menininke – jos kūryba peržengė šokio ribas. Tačiau judesys išlieka svarbiu Monk kūrybos elementu. *Aukoje* (*Quarry*; 1976) Monk atlieka pagrindinį nesveiko vaiko vaidmenį. Vaikas – tarsi Europos, išgyvenančios nerimastingus metus prieš Antrąjį pasaulinį karą, metafora. Kūrinio pradžioje vaiką supa vyras ir moteris, apsirengę Biblijos laikų drabužiais. Diktatoriai raudonu kilimu žygiuoja pasitikti savo mirties; artistai ant stiebų įneša lėktuvus; būrys skanduojančių demonstrantų rengia sueigą. Kino filmo intarpe rodomi vandens paviršiuje plūduriuojantys nejudrūs kūnai. Juodai apsirengusi pora, galbūt pasmerkta koncentracijos stovyklai, tyliai meta ant žemės savo brangenybes. Istoriniai įvykiai daugeliui šių scenų teikė įtaigumo: žmonės atrodė lyg atėję iš senų kino kronikų ar nuotraukų.

Pirmas Tharp vakaro trukmės siužetinis bandymas – tai *Kai mes buvome labai jauni* (1980). Kūrinyje panaudoti eilėraščiai iš A. A. Milne'o to paties

135 Meredith Monk spektaklyje *Auka* (*Quarry*; 1976) karo draskomos Europos sielvartą simbolizuoja neįgalus vaikas (Monk – kairėje).

pavadinimo rinkinio. Šio eksperimentiniu „dansical“ stiliumi pastatyto kūrinio scenarijų parašė dramaturgas Thomas Babe'as. Jame pasakojama suaugusios moters Džein (Tharp) istorija. Ji miršta ir patenka į Vaikų rojų. Kiti Tharp trupės nariai vaidino Džein vyrą, sūnų ir dukterį. Džein deklamavo svarbiausias eiles, nors ir kiti šokėjai citavo Milne'o eilėraščius.

Kotrynos rate, kurį Tharp sukūrė po metų, nėra dialogų, tačiau Davido Byrne'o dainų lyrika kartais sutampa su iš veiksmo kylančiomis emocijomis. Scenarijus audringas, kupinas geidulių ir nesantaikos: vyras ir žmona, jų sūnus ir duktė ginčijasi vieni su kitais ir su savo tarnaite, mylimu gyvūnėliu, poetu. Jų įtūžį lyg senovės graikų dramoje atkartoja choras, kuris vienu metu sukyla prieš savo vadovę, įsukdamas ją į keršto orgiją. Per šokėjų rankas eina vis didėjantis ananasas; jo auksinis atspindys žada trokštamą atlygį, tačiau jo forma ir sveikas protas leidžia suprasti, kad tai taip pat ir destrukcijos įrankis. Kitas vyraujantis simbolis – ratas, kurį primena kūrinio pavadinimas, scenos dekoracijos, šokėjų kūliavirsčiai. Ratas nuolat primena šv. Kotrynos Aleksandrietės kančią, technikos pažangą ir ciklišką laiko tėkmę. Kūrinys baigiasi „auksiniu“ šokiu, jame šokėjai pasirodo vilkintys auksu spindinčiais kostiumais, lyg virtę aukštesnės prigimties būtybėmis.



Slapti pasivaikščiojimai (*Secret Pastures*; 1984) – kitas pastarųjų metų siužetinio šokio eksperimentas, kurio choreografiją sukūrė Billas T. Jonesas ir Arnie Zane'as. Ši fantazija vaizduoja išprotėjusio profesoriaus kelionę į apleistą salą su palyda, kurioje yra „išgalvotas žmogus". Siužeto eiga pakrypsta netikėta linkme, kai visi ekspedicijos dalyviai „Radijo malonumų sode" pasiduoda geidulingoms čiabuvių vilionėms. Kai kurie kritikai šį kūrinį laikė ironiška neišmanėlio („išgalvoto žmogaus") supažindinimo su civilizuotos visuomenės rafinuotumu ir ydomis interpretacija.

Stiprėjant antibranduoliniam judėjimui, šokėjai savo kūryba vėl ėmė reikšti susirūpinimą dėl politinių ir socialinių problemų. Grupė „Šokėjai – už nusiginklavimą", sukurta 1981 m., Niujorke 1982 m. dalyvavo didelėje protesto demonstracijoje ir sueigoje. Susibūrę iš visos šalies jos nariai nešė plakatus ir tuo pačiu metu įvairiose atvirose miesto vietose surengė Remy Charlipo *Žydinčių medžių* vaidinimus. Vašingtone dirbanti choreografė Liz Lerman dažnai savo šokiuose nagrinėja politinę tematiką. Vienoje *Dokumentinio šokio 1980–1983* (*Docudance 1980–1983*; 1983) dalių, kurioje tarsi pateikiamas reportažas apie tuometinę valdžios ekonominę ir karinę politiką, ji jausmingais gestais piešia pasaulio žemėlapį, kartais švelniai ištariamą valstybės pavadinimą papildydama etninių šokių judesiais. Kūrinio pabaigoje Lerman stingdančiu balsu paskelbia, kad į kiekvieną iš šių valstybių nukreiptos raketos.

Amerikos moderniojo šokio menininkai ieško naujų judėjimo būdų ir minties perteikimo judesiu formų. Šiuo metu daugiau nei bet kada šokėjų turi universitetų diplomus. Daugelio jų kūriniuose atsispindi intelektualinis įžvalgumas ir platus akiratis, dalykai, kuriuos suteikia aukštasis mokslas. Karole Armitage, buvusios Cunninghamo trupės narės, energingos choreografijos kūrinio *Drastiškas klasicizmas* (1981) pagrindas – akademinio baleto drausmė. Jį praturtino spengianti Rhyso Chathamo muzika ir pank stiliaus kostiumai. Kūrinyje
130 *–p=dH/dg* (1985), vėliau pavadintame *Watteau duetais*, neoniniai pank stiliaus drabužiai buvo derinami su įvairiu apavu: puantais, pavojingais aukštakulniais bateliais ir kojokais, kiekvienu atveju atrandant skirtingą choreografinį sprendimą. Klasicizmo ir pank stilių gretinimas tapo išskirtiniu daugelio Armitage kūrinių bruožu.

Eklektišką Marko Morriso (g. 1956) judesių pagrindą sudaro bulgarų liaudies šokiai, flamenkas, baletas, modernusis šokis; jis yra šokęs pas tokius skirtingus choreografus kaip Eliotas Feldas ir Laura Dean. Morrisas savo kūriniuose naudoja labai įvairią muziką, pradedant baroko, baigiant popstiliaus ir etnine muzika (jo solo šokis *O Rangasayee* buvo atliktas pagal indų ragą), jis

nuosekliai kuria išradingą formalią šokio struktūrą. Šios savybės traukia daugelį žiūrovų, ypač tuos, kurie mano, kad po Judsono laikų dėmesys šokio meistriškumui išnyko.

Keletas choreografų įsigudrino savo kūryboje naudoti naujausias šiuolaikines technologijas. Pasitelkus vienalaikio dviejų kadrų rodymo ekrane techniką, Charleso Moultono kūrinyje *Tikslus devyneto kamuolio perdavimas* (*Nine-Person Precision Ball-Passing*; 1980) atlikėjų padaugėdavo iki didžiulės nesuskaičiuojamos kaip jūros smiltys minios. Melo Wongo kūrinyje *Prie Didžiosios kinų sienos Buda sutinka Einsteiną* (1985) kartu su šokėjais scenoje matyti ir kompiuteriu modeliuoti jų atvaizdai. Maida Withers, bendradarbiaudama su lazerių meistru Rockne Krebsu, sukūrė *Lazerio šokį* (1985). Šiuolaikinės technologijos pasitelkiamos ir už scenos ribų: į modernesnes ir dabar lengviau prieinamas kino juostas bei vaizdajuostes papraščiau įrašyti šokius, kompiuteriai palengvina šokio prodiuserių ir tyrinėtojų darbą, o duomenų apdorojimo programa šokio užrašymo specialistams jau beveik sukurta.

Eksperimentų karštligė palietė ir baleto pasaulį, kuris perėmė kai kurias muzikos ir kompozicijos priemones, pradėtas vartoti choreografių Lucindos Childs ir Lauros Dean. Robbinso *Glasso kūrinėliai* (1983) buvo atliekami pagal minimalistinę Philipo Glasso muziką. Į savo choreografiją, atsižvelgdamas į muzikos stilių, Robbinsas įtraukė kartojamus, akumuliuojamus judesius, net buitinį vaikščiojimą, nors puikus aukšto meistriškumo trupės kordebaletas mažai kuo priminė tuos menko pasirengimo šokėjus, kurie pasirodydavo su Judsono grupe. Eliotas Feldas kelis šokius pastatė pagal Steve'o Reicho muziką. Jis taip pat rėmėsi kartojimų metodu, o nauja tai, kad kuriamiems vaizdams suteikė papildomų dimensijų – šokėjai šoko ant nuožulnių paviršių. *Auroroje I* ir *Auroroje II* (abu 1985) nuolaidi rampa apėmė visą scenos erdvę, o *Palinkusiose plokštumose* (*Bent Planes*; 1986) keletas nuožulnių plokštumų zigzaginius siluetus sudarė priešais scenos uždangą. Panašiai kaip ir nuolaidžios kai kurių senųjų Europos teatrų scenos, Feldo nuožulnios plokštumos turėjo įtakos šokėjų traukos jėgai ir pusiausvyrai. Todėl šie kūriniai buvo atliekami avint sportiniais bateliais, kurie padėdavo šokėjams prisitaikyti prie tokių plokštumų keliamų sunkumų.

7-ojo dešimtmečio eksperimentai praplėtė ir rimtojo, arba meninio, šokio ribas, pakeisdami šokėjų ir choreografų, taip pat kritikų, mokslininkų ir publikos požiūrį. Šiandien ir atlikėjai, ir žiūrovai vėl susidomėjo tais šokio žanrais, kurie anksčiau buvo laikomi komerciniais ar „popsiniais". Rimti choreografai vėl kuria šokius muzikinėms komedijoms ir kino filmams, kaip tai buvo daroma 4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiais. 1985 m. Brodvėjų išgarsino premjeros

Dainavimas lietuje (*Singin' in the Rain*), kurį režisavo ir choreografiją sukūrė Tharp, bei *Daina ir šokis*, kurio choreografiją Niujorko baleto trupei sukūrė Peteris Martinsas. Geriausias garsiųjų praeities muzikinių komedijų ištraukas stato Lee Theodore'o „American Dance Machine" – trupė, įsteigta 1977 m. ir veikianti lyg gyvas muzikinio teatro archyvas. Jos repertuarą sudaro ištraukos iš Holm *Mano puikioji ledi*, de Mille *Brigaduno* (*Brigadoon*) ir *Karuselės* (*Carousel*), Saddlerio *Ne, ne, Nanete*, Fosse'o *Saldi malonė* (*Sweet Charity*) ir daugelio kitų. Be scenos kūrinių, „American Dance Machine" siūlo šou šokėjų rengimo programą, kaupia šios srities biblioteką. Anglijoje Wayne'as Sleepas (g. 1948), buvęs pagrindinis Karališkojo baleto šokėjas, įkūrė trupę „Dash" (Veržlumas), kuri atlieka mišraus žanro kūrinius iš baleto, moderniojo šokio, džiazo, stepo ir disko šokių. Sleepas taip pat šoko miuzikluose *Katės* (1981) bei *Daina ir šokis* (1982), kurio choreografiją sukūrė Anthony van Laastas, prieš tai šokęs Londono šiuolaikinio šokio teatre.

Stepas, praradęs savo populiarumą po muzikinių komedijų ir filmų klestėjimo 4-ajame ir 5-ajame dešimtmečiais, dabar vėl išgyvena atgimimą. Charlesas „Honi" Colesas, vienas garsiausių juodaodžių šokėjų, vėl iškilo 8-ajame ir 9-ajame dešimtmečiais. „Coton Club" ir „Apollo" teatro – garsių juodaodžių pasirodymų arenų – veteranas atgaivino stepą, pasirodydamas miuzikluose *Putojantis rudasis cukrus* (*Bubbling Brown Sugar*) ir *Mano viena ir vienintelė* (*My One and Only*), už kurį pelnė „Tony" apdovanojimą. Taip pat Colesas šoko su savo grupe „Copasetics".

Choreografai naujai traktuoja stepą. Jane Goldberg, kurios „Changing Times Tap Dance Company" (Besikeičiančių laikų stepo šokio trupė) padėjo atgaivinti susidomėjimą Colesu, Chucko Greeno ir kitų vyresnės kartos atlikėjų menu, sukūrė „teminį stepą" – čia stepavimas derinamas su kalbėjimu. Gail Conrad siužetiniuose kūriniuose, į kuriuos dažnai vietoj tradicinio solo įtraukiamas ansamblinis stepo šokis, stepas derinamas su baleto, moderniojo, pramoginio ir estradinio šokių elementais. Kūrinyje *Keliautojai: stepas/epinis šokis* (1978) vaizduojama grupė turistų, kurie keliauja po Lotynų Ameriką, daro momentines nuotraukas, vaikšto su žemėlapiais ir šoka pagal sambos bei rumbos ritmą.

Johnas Curry (g. 1949) bando dailųjį čiuožimą praturtinti meniniu šokiu. Muzikalumu ir judesių plastika pirmą kartą jis patraukė šokio pasaulio dėmesį 1976 m., žiemos olimpinėse žaidynėse laimėdamas aukso medalį. Nuo 1977 m. Curry yra surengęs keletą dailiojo čiuožimo pasirodymų kartu su savo trupe, kurios narius jis moko šokio ir čiuožimo technikos. Keletas baleto ir moderniojo šokio choreografų yra bendradarbiavę su juo: kartais išnaudodami dailiojo čiuožimo bei šokio panašumus, kartais sukurdami naujų čiuožėjų išraiškos prie-

monių. Dean būdingi sukiniai, įtraukti į grupinį kūrinį *Degimas* (*Burn*; 1983), labai priminė čiuožėjų apsisukimus. *Šiaip ar taip* (*After All*; 1976), Tharp specialiai Curry sukurtame ekstravagantiškame solo, judesiai buvo komponuojami čiuožimui neįprastu būdu: šuoliai atliekami skubiai vienas po kito, atsisakant ilgų pasirengimų, laisviau besisukančiu kūnu metantis į priekį, per sukinius vietoje nuolatinio greitėjimo lėtėjama. Curry pastangomis šokio bruožai būdingi čiuožėjų Robino Cousinso, Tollerio Cranstono, dueto Jayne Torvill ir Christopherio Deano stiliui.

Praeities laikų sceniniai ir buitiniai šokiai pradėjo dominti naujus atlikėjus, jie sulaukė ir savos publikos. Mary Skeaping (1902–1984), britų šokėja ir choreografė, buvo istorinio šokio atlikimo pradininkė. 6-ojo dešimtmečio viduryje ji ėmėsi atkurti istorinius baletus, pavyzdžiui, *Kupidonas nejuokauja* (*Cupid Out*





136, 137 (*kairėje*) Michaelas Clarkas, novatoriškiausias 9-ojo dešimtmečio anglų choreografas, stebina žiūrovus savo nenuspėjamais išradimais; (*dešinėje*) Johnas Curry, derindamas dailųjį čiuožimą ir sceninį šokį, dirbo su choreografais Twyla Tharp, Kennethu, MacMillanu, Peteriu Martinsu ir Laura Dean.

of His Humour; 1650) Švedijos Drotningholmo rūmų teatre. Pastatytas 1766 m. ir po 1800-ųjų nebenaudotas vaidinimams, Drotningholmas ir jo dekoracijos, kostiumai bei scenos įranga išliko nepaliesti iki šių dienų. Dabar rūmai tapo gyvu XVIII a. atlikimo meno muziejumi, baroko epochos meistriškumo ir išradingumo liudytoju.

Jungtinėse Amerikos Valstijose istorinių šokių grupėms daugiausia vadovauja šokio istorikai, kurie atkuria šokius pagal to meto šokių užrašymo sistemą, tyrinėja tų laikų manieras, muziką, kostiumus, scenografiją ir kitus šokio pateikimo elementus. Kai kurių grupių specializacija – tam tikro laikotarpio šokiai: Kembridžo rūmų šokėjai, vadovaujami Ingrid Brainard, atlieka viduramžių ir Renesanso šokius – pavaną, lavoltą ir galjardą. Niujorko rūmų šokių trupė, kuriai vadovauja Charlesas Garthas ir Elizabeth Aldrich, yra atlikę *Viešpaties maską* (*The Lord's Masque*) ir *Tirso e Clori*, abu datuojamus XVII a. 2-uoju dešimtmečiu. Wendy Hilton ir Shirley Wynne Jungtinėse Amerikos Valstijose sužadino domėjimosi baroko šokiais. Buitinius ir sceninius to laikotarpio šokius, remdamiesi Feuillet šokio užrašymo sistema, savo trupei „Courante" atkūrė Janis Pforsich, Niujorko baroko šokių trupei – Catherine Turocy ir Ann Jacoby. Kartu su Jungtiniu karališkuoju orkestru, kuriame grojama to laikotarpio instrumentais, Niujorko baroko šokių trupė atgaivino vakaro trukmės XVIII a. operas ir operas-baletus, tarp jų Rameau *Galantiškąją Indiją*, Glucko *Orfėją ir Euridikę* bei Händelio *Ariodantę*. Panašia veikla Anglijoje užsiėmė Belinda Quirey. Jos rekonstruoti Rameau kūriniai vaidinti Anglijos Bacho festivaliuose: 1976 m. – *Pigmalionas,* 1984 m. – *Kastoras ir Poluksas.* Europoje baroko periodą tyrinėjo Francine Lancelot, istorinių šokių trupės „Ris et Danceries" vadovė. Paryžiaus operoje kurdama baletą *Lulli: keli sunkūs krikštytojo žingsniai* (*Lulli: Quelques Pas Graves de Baptiste*; 1985) ji pasitelkė baroko išraiškos priemones.

Praėjusių amžių buitinius šokius į sceną grąžino Carol Téten trupė „Dance Through Time" („Šokis per amžius"), įsikūrusi Kalifornijoje. Amerikos pramoginių šokių teatras, kuriam vadovauja Pierre'as Dulaine'as ir Yvonne Marceau, atlieka XX a. parodomuosius pramoginius šokius: valsą, tango, fokstrotą ir džiazo šokius. Vakaro trukmės programa *Argentinos tango* skirta vien tango, pradedant nuo jo atsiradimo Buenos Airių lūšnynuose ir baigiant ištobulintais jo variantais. Tango šokis netgi tampa mini dramos, pasakojančios apie jaunos merginos iškilimą ir nuosmukį tapus prostitute, pagrindu.

Šokio užrašymo sistema, kritika ir tyrinėjimais domisi vis daugiau žmonių. Nors daugelis su šokiu susijusių grupių – Amerikos šokio gildija, Šokio tyrinė-

jimų kongresas, Šokio kritikų asociacija, Šokio užrašymo biuras, Šokio istorijos tyrėjų draugija – įkurtos iki 9-ojo dešimtmečio, būtent šis dešimtmetis vertinamas kaip ypatingas konferencijų, simpoziumų ir kitų renginių, dominančių šios srities specialistus, išpopuliarėjimo metas. Stiprėja šios srities šakų sąveika: pavyzdžiui, Šokio kritikų asociacija suteikė finansinę paramą seminarui apie Goleizovskio choreografiją. Tarptautinius mainus remia Tarptautinio teatro instituto Šokio komitetas, kurio pirmieji prezidentai buvo Grigorovičius ir Joffrey. Amerikos organizacijų analogai Europoje yra Šokio tyrinėjimų draugija Didžiojoje Britanijoje, „Société Internationale des Enseignants" (Tarptautinė tyrėjų draugija), „Chercheurs" („Tyrėjai"), „Créateurs en Danse" („Šokio kūrėjai"), įkurti Jeano Claude'o Serre'o Sorbonoje, Paryžiuje.

Per amžius choreografijos ypatybėms užfiksuoti buvo sukurta nemažai šokio užrašymo sistemų. Šiuo metu labiausiai paplitusi Labano šokio užrašymo sistema, kurios pagrindinius principus suformulavo Labanas, tačiau ištobulino daugelis kitų specialistų. 1940 m. Niujorke įkurtas Šokio užrašymo biuras, vadovaujamas Ann Hutchinson, suvaidino svarbų vaidmenį mokant, propaguojant ir tobulinant šį metodą. Biure veikė biblioteka, tyrinėjimų centras ir informacijos apie užrašymą kaupimo bei skleidimo centras. Beneshų sistemą 6-ajame dešimtmetyje sukūrė Rudolfas ir Joan Beneshai, kurie 1962 m. įkūrė Choreologijos institutą. Ja naudojasi daugelis baleto trupių, ypač Didžiojoje Britanijoje. Noa Eshkol ir Abrahamas Wachmanas 6-ajame dešimtmetyje Izraelyje suformulavo Eshkol ir Wachmano judesio žymėjimo sistemą. Ją galima taikyti įvairiose srityse, netgi užrašant gyvūnų elgesį, medicinoje bei psichiatrijoje. Šių trijų sistemų kūrėjai 1984 m. susitiko Pirmajame tarptautiniame judesio žymėjimo kongrese, vykusiame Tel Avive. Ten skaitė pranešimus ir keitėsi nuomonėmis.

Susidomėjimas šokio tyrinėjimais, sukauptas žinių lygis skatino ir šokio trupes, ir pavienius žmones tapti istoriškai sąmoningesnius. Daugelis suvokia, kad praeities nuotrupos: finansinės ataskaitos, gastrolių tvarkaraščiai, pastabos apie kūrinius, spaudos leidiniai, iškarpų albumai ir kita medžiaga – gali tapti vertingais informacijos šaltiniais ateities istorikams. Nors išsklaidytos medžiagos galima rasti daugelyje vietų, didžiausiu ir išsamiausiu šokio archyvu lieka Niujorko viešosios bibliotekos šokio kolekcija. Ši biblioteka įkurta 5-ajame dešimtmetyje su Genevieve Oswald parama. Kolekciją sudaro ne tik spausdinti leidiniai, bet ir šokio užrašymo schemos, nuotraukos, meno dirbiniai, audiokasetės, kino filmai, vaizdajuostės, kitokia dokumentinė medžiaga – neįkainojamos šokio meno vertybės. Šioje kolekcijoje yra daugybė periodinių šokio leidinių,

leidžiamų daugelyje valstybių ir suteikiančių galimybę laisvai keistis informacija apie šokio naujoves visame pasaulyje.

Taigi sėslūs šokio meno tyrinėjimai sulaukė populiarumo, o ką kalbėti apie patį šokį. Jis suklestėjo dar labiau ir dažnai dėl rengiamų tarptautinių baleto konkursų lyginamas su sportu. Pirmą kartą toks konkursas įvyko 1964 m. Varnoje, Bulgarijoje, kur šokėjai iš įvairių šalių kovojo dėl medalių kaip sportininkai olimpinėse žaidynėse. Nuo tada panašios varžytuvės gana reguliariai vyksta Maskvoje, Osakoje, Helsinkyje, Niujorke, Paryžiuje ir Džeksone, Misisipės valstijoje. Pasirodymus stebi autoritetinga vertinimo komisija, kurioje – pripažinti šokėjai ir choreografai. Ulanova, Alonso, Grigorovičius bei Joffrey yra dalyvavę žiuri darbe. Apdovanojama medaliais, diplomais ir piniginiais prizais; Lozanos jaunųjų šokio studentų konkurse galima laimėti stipendiją į baleto akademiją. Kai kurie šokėjai mano, kad tokie konkursai kelia nereikalingą įtampą tarp pradedančiųjų, kiti teigia, kad dalyvavimas konkursuose suteikia reklamos, reikalingos pradedančio šokėjo karjeros pradžioje.

Šokėjo sportiškumas, reikalingas atliekant daugelį choreografijos kūrinių ir dar akivaizdžiau pasireiškiantis baleto konkursuose, tampa įprastesnis, nes daugelis žmonių įtraukia šokį į savo fizinės formos palaikymo programą. Aerobika, kuria siekiama pagerinti širdies ir kraujagyslių sistemos darbą, šiandien užsiima daug vyrų ir moterų, norinčių pagerinti sveikatą ir pasilinksminti. Kiti mokosi džiazo, stepo, baleto, moderniojo ar etninio šokio, kaip mankštinimosi būdo. Neprofesionalų šokis išpopuliarėjo kilus fitneso bumui. Pastebimas dar vienas šio reiškinio poveikis – tapo madinga šokėjų pratybų apranga. Pavyzdžiui, šiltos megztos kojinės, repeticijose šildžiusios kojų raumenis, dabar derinamos pagal spalvą su triko, pėdkelnėmis bei kaktajuostėmis ir mūvimos net puikiai šildomose studijose.

Parafrazuodama Waltą Whitmaną, Isadora Duncan kartą yra pasakiusi: „Aš matau Ameriką šokančią“. Tam tikra prasme jos pranašystė išsipildė ne tik Amerikoje, bet ir daugelyje kitų pasaulio šalių. Šokis – tai jau ne magiškų jėgų išraiškos priemonė, kaip būdavo pirmykštėse kultūrose, ir ne politinių nuomonių išsakymo (kuo pasižymėjo rūmų baletas) būdas. Jis tapo neatskiriama daugelio žmonių gyvenimo dalimi. Baletą, kuris kažkada buvo karalių pramoga, kaip ir daugelį kitų sceninio šokio žanrų, šiandien žiūri ir juo džiaugiasi įvairių sluoksnių žmonės. Maža to, nuolat daugėja asmenų, kurie patys aktyviai renkasi įvairias šokio formas, jo nelaikydami stebimu sportu. Galima spėti, Isadorai tai patiktų.

Bibliografija

Du šaltiniai, rekomenduotini, nepaisant kai kurių netikslumų bei keleto pasenusių straipsnių, yra *The Dance Encyclopedia*, sudaryta ir redaguota Anatole'io Chujoy ir P.W.Manchester (pataisytas ir išplėstas leidimas, New York, Simon and Schuster, 1967), ir Horsto Koeglerio *The Concise Oxford Dictionary of Ballet* (antras leidimas, London, Oxford University Press, 1982). Šiose knygose yra naudingų bibliografinių nuorodų daugeliu temų.

Ištraukos iš šokio technikos ir teorijos raštų, pradedant XVI ir baigiant XX a., spausdinamos knygoje *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present.* Ją sudarė ir komentarus parašė Selma Jeanne Cohen, pateikiama ir išplėstinė bibliografija (New York, Harper & Row, 1974). Lincolno Kirsteino *Movement & Metaphor* (New York, Praeger, 1970), pakartotinai išleista „Dover" minkštų viršelių serijoje pavadinimu *Four Centuries of Ballet*, pateikia mokslinę penkiasdešimties žymiausių baletų, pradedant Prancūzijos rūmų baletu, analizę.

Daugelis naudingų leidinių skirta kurios nors šalies šokiui. Marcios B. Siegel knyga *The Shapes of Change: Images of American Dance* (Boston, Houghton Mifflin, 1979) analizuoja kelias Amerikos baleto ir moderniojo šokio kryptis. Roberto Coe *Dance in America* (New York, Dutton, 1985) sudaro trumpi informatyvūs pasakojimai apie žymiausias baleto ir moderniojo šokio trupes. Penkių garsiausių Anglijos trupių veiklos kronika pateikiama *Twentieth Century Dance in Britain*; sudarytoja Joan W.White (London, Dance Books, 1985). Ivoro Guesto knygoje *Le Ballet de l'Opéra de Paris: Trois siècles d'histoire et de tradition*, išverstoje Paulo Alexandre'o (Paris, Théâtre National de l'Opéra, 1976), pasakojama apie vieną, tačiau labai įtakingą trupę – Paryžiaus operos baleto trupę. Natalijos Roslavlevos knyga *Era of The Russian Ballet* (London, Gollancz, 1966) aprėpia rusų baleto istoriją nuo 1770 iki 1965 metų.

Skaitytojai, besidomintys choreografijos vyksmu, gali pavartyti Clemento Crispo ir Mary Clarke *Making a Ballet* (New York, Macmillan, 1975). Istoriniai muzikos ir šokio ryšiai tyrinėjami Bairdo Hastingso *Choreographer and Composer* (Boston, Twayne, 1983). Clarke ir Crispas bendradarbiavo rašydami gausiai iliustruotą dekoracijų ir kostiumų kūrimo istoriją *Design for Ballet* (New York, Hawthorne Books, 1978). *Designing for the Dancer* (London, Elron Press, 1981) – tai Roy Strongo, Ivoro Guesto ir Richardo Buckle'o moksliniai esė apie šokio kostiumus.

Baletų siužetų santraukos visada populiarios. Nuolat leidžiama naujų knygų, kuriose aprašomi repertuaro pasikeitimai. Meno istorikui naudingas informacijos šaltinis – Cyrilio W. Beaumont'o knyga *Complete Book of Ballets* (London, Putnam, 1937). Joje galima rasti daugelio praėjusių laikų baletų libretus. Beaumont'as yra išleidęs ir šios knygos papildymų. Naujesnės informacijos galima gauti iš George'o Balanchine'o ir Franciso Masono *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets* (pataisytas ir išplėstas leidimas, Garden City, New York, Doubleday, 1977).

Tie, kurie domisi šokio užrašymu, gali naudotis Ann Hutchinson Guest knyga *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper* (Brooklyn, New York, Dance Horizons, 1984) – joje aptariama šios srities teorija ir raida.

Baleto žanro pradžia chronologiškai pateikiama Roy Strongo spalvotai iliustruotame leidinyje *Splendour at Court: Renaissance Spectacle and Illusion* (London, Weidenfeld and Nicolson, 1972), Margaret M. McGowan *L'Art du ballet de cour en France 1581–1643* (Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963) ir Marie Françoise Christout *Le Ballet de cour de Louis XIV 1643–1672* (Paris, Editions A. et J. Picard, 1967). Knygoje *Dance of Court & Theater: The French Noble Style 1690–1725* (Princeton, New Jersey, Princeton Book Co., 1981) Wendy Hilton šokių technikos analizę pradeda nuostabiu įvadu, kuriame aptaria XVIII a. rūmų gyvenimą, manieras ir šokių mokytojus. Richardo Ralpho *The Life and Works of John Weaver* (New York, Dance Horizons, 1985) – biografinė knyga, papildyta ištraukomis iš Weaverio traktatų ir libretų. Jeano Georges'o Noverre'o *Letters on Dancing and Ballets*, išversta Cyrilio W.Beaumont'o (London, Beaumont, 1930), galėtų būti skaitoma kartu su Derycko Lynhamo biografine knyga *The Chevalier Noverre: Father of Modern Ballet* (London, Sylvan Press, 1950). Tai padėtų susidaryti gyvą to laikotarpio baleto bei Noverre'o gyvenimo ir idėjų vaizdą. Marian Hannah Winter knygoje *The Pre-Romantic Ballet* (London, Pitman, 1974) aprašo populiarią XVIII ir XIX a. pramogą – baletą. Mary Grace Swift knygoje *A Loftier Flight: The Life and Accomplishments of Charles-Louis Didelot, Balletmaster* (Middletown, Conn., Wesleyan University Press/London, Pitman, 1974) detaliai aprašo pereinamąjį šio šokio žanro laikotarpį.

Romantinio baleto istoriją puikiai atskleidžia dokumentinės Ivoro Guesto studijos, tarp jų *The Romantic Ballet in Paris* (antras pataisytas leidimas, London, Dance Books, 1980), *The Romantic Ballet in England* (London, Phoenix House, 1954), *The Ballet of the Second Empire* (London, A.& C. Black, 1953, 1955) ir

monumentali biografija *Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet* (New York, Dance Horizons, 1984). Augusto Bournonville'io autobiografinę knygą *My Theatre Life* išvertė ir paaiškinimus parašė Patricia N. McAndrew (Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1979). Mariaus Petipa atsiminimai, išversti Helen Whittaker ir suredaguoti Lillian Moore, išleisti knyga *Russian Ballet Master* (London, A.& C. Black, 1958). Muzikologas Rolandas Johnas Wiley nagrinėja tris Petipa ir Ivanovo šedevrus knygoje *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, The Sleeping Beauty, The Nutcracker* (Oxford, Clarendon Press/New York, Oxford University Press, 1985). Mary Grace Swift knygoje *Belles and Beaux on Their Toes: Dancing Stars in Young America* (Washington, D.C., University Press of America, 1980) rašo apie XIX a. amerikiečių baletą.

Diagilevo laimėjimai aprašomi daugelyje knygų. Richardo Buckle'o *Diaghilev* (New York, Atheneum, 1979) laikoma tikslia didžiojo impresarijaus biografija. Apie Rusų baleto trupės vidaus gyvenimą pasakoja jos administratorius Serge'as Grigorjevas knygoje *The Diaghilev Ballet* (London, Constable, 1953). Nesta Macdonald knygoje *Diaghilev Observed by Critics in England & the United States 1911–1929* (New York, Dance Horizons/London, Dance Books, 1975) apžvelgia kritikų atsiliepimus apie Diagilevą. Rekomenduotina Martino Battersby esė apie trupės spektaklių įtaką mados pasauliui bei interjero dizainui. Ši meno žanrų sąveikos analizė išspausdinta Charleso Spencerio knygoje *The World of Serge Diaghilev* (Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1974).

Keletas Diagilevo trupės narių parašė savo autobiografijas. Tamaros Karsavinos *Theatre Street* (New York, Dutton, 1931) – tai šokio literatūros klasika, kurioje sąmojingai ir sklandžiai perteikiama balerinos patirtis. Michailo Fokino *Fokine: Memoirs of a Ballet Master* (Boston, Little, Brown, 1961) derėtų papildyti Cyrilio W. Beaumont'o *Michel Fokine and His Ballets* (London, Beaumont, 1935). Knygose apie Nižinskį išryškėjo du prieštaringi požiūriai: *Nijinsky* – parašyta šokėjo žmonos Romolos Nijinsky (New York, Simon and Schuster, 1935), Richardo Buckle'o *Nijinsky* (New York, Simon and Schuster, 1972) moksliškesnė. Bronisława Nižinska brolio ir savo pačios karjeros pradžią smulkiai aprašo knygoje *Early Memoirs*, kurią vertė ir redagavo Irina Nižinska bei Jeanas Rawlinsonas (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1981). Leonido Miasino knygoje *My Life in Ballet* (New York, St Martin's Press, 1968) ir Serge'o Lifario *Ma Vie*, Jameso Holmano Masono išverstoje į anglų kalbą (London, Hutchinson, 1970), aprašoma jų darbo su Diagilevu pradžia bei vėlesnė veikla.

Informacijos apie Diagilevo bendradarbius pateikiama knygoje *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain* (Paris, Editions du Trianon, 1931). Ją padėjo rašyti Cocteau, Milhaud, Pirandello, Picabia ir kiti. Išsami Keitho Money biografinė knyga *Anna Pavlova: Her Life and Art* (New York, Knopf, 1982) – tai tikras faktų ir nuotraukų lobynas. Dviejų pagrindinių Rusų baleto trupės įpėdinių veikla aprašyta Jacko Andersono *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo* (New York, Dance Horizons, 1981) ir Kathrine Sorley Walker *De Basil's Ballets Russes* (London, Hutchinson, 1982). Sono Osato autobiografija *Distant Dances* (New York, Knopf, 1980) pateikia nepaprastai įdomų požiūrį į šokėjų gyvenimą. Panašios ir Agnes de Mille knygos *Dance to the Piper* bei *And Promenade Home* (Boston, Little, Brown, 1952 ir 1958).

Dvi britų baleto įžymybės taip pat parašė savo autobiografijas: tai – Marie Rambert *Quicksilver* (London, Macmillan, 1972) ir Ninette de Valois *Come Dance With Me* (London, Hamish Hamilton, 1957). Alexandero Blando knygoje *The Royal Ballet: The First Fifty Years* (Garden City, New York, Doubleday, 1981) pateikiama išsami trupės istorija. Didysis britų choreografas Ashtonas yra Davido Vaughano knygos *Frederick Ashton and His Ballets* (New York, Knopf, 1977) herojus.

Po George'o Balanchine'o mirties 1983 metais buvo parašyta daug veikalų apie jį. Bernardo Taperio *Balanchine: A Biography* (New York, Times Books, 1984) – tai papildytas ir atnaujintas pirmosios, 1963 metais išleistos, knygos leidimas. Ilgametis Balanchine'o bendradarbis Lincolnas Kirsteinas išspausdino atsiminimus apie jų bendrą darbą knygoje *Thirty Years: Lincoln Kirstein's The New York City Ballet* (New York, Knopf, 1978). Balanchine'o ir Kirsteino trupių repertuarą, tarp jų ir kitų choreografų sukurtus baletus, Nancy Reynolds apžvelgia leidinyje *Repertory in Review* (New York, Dial, 1977). Kitos garsios amerikiečių trupės – Amerikos baleto teatro veikla aprašoma iliustruotoje Charleso Payne'o knygoje *American Ballet Theatre* (New York, Knopf, 1978).

Aleksandro Demidovo knyga *The Russian Ballet: Past and Present*, kurią į anglų kalbą išvertė Guy Danielsas (Garden City, New York, Doubleday, 1977), daugiausia skirta Maskvos Didžiojo teatro baleto trupės veiklai šiame amžiuje; joje minimos Sankt Peterburgo Kirovo ir mažiau žinomos rusų baleto trupės. Pierre'o Michaut knygoje *Le Ballet contemporain* 1929–1950 (Paris, Plon, 1950) nagrinėjama Roland'o Petit ir kitų prancūzų choreografų kūryba.

Modernusis šokis įkvėpė autorius istorinėms apybraižoms. Margaret Lloyd *The Borzoi Book of Modern Dance* (New York, Knopf, 1949) pateikia ryškius šokė-

jų ir jų kūrinių aprašymus. Knygoje *Where She Danced* (New York, Knopf, 1979) Elizabeth Kendall analizuoja sceninę ir mokomąją amerikiečių moderniojo šokio aplinką. Dono McDonagho *The Complete Guide to Modern Dance* (New York, Doubleday, 1976) parašyta enciklopediniu stiliumi, joje pateikiama trumpa choreografų biografija ir jų darbų chronologija.

Margaret Haile Harris knyga *Loie Fuller: Magician of Light* – tai monografija apie šokėją. Kartu pateikiamas 1979 m. Virdžinijos muziejuje Ričmonde surengtos parodos katalogas ir Sally R. Sommer straipsnis „Loie Fuller", spausdintas leidinyje *Drama Review*, Nr. 19 (1975), p. 53–67. Isadora Duncan savo gyvenimą ir idėjas aprašo *My Life* (New York, Boni and Liveright, 1927) ir po mirties išleistoje knygoje *The Art of the Dance* (redagavo Sheldonas Chaney; New York, Theatre Arts, 1928). *Ruth St. Denis: An Unfinished Life* (New York/London, Harper, 1939) ir Tedo Shawno *One Thousand and One Night Stands* (Garden City, New York, Doubleday, 1960) – autobiografiniai leidiniai, parašyti bendradarbiaujant su Gray Poole. Šias knygas papildo Suzanne Shelton *Divine Dancer: A Biography of Ruth St. Denis* (Garden City, New York, Doubleday, 1981) bei Walterio Terry *Ted Shawn: Father of American Dance* (New York, Dial, 1976). Buvusi „Denishawn" šokėja Jane Sherman trupės veiklą apžvelgia knygoje *Denishawn: The Enduring Influence* (Boston, Twayne, 1983).

Apie vokiečių modernųjį šokį sužinome iš Rudolfo Labano autobiografinės knygos *A Life for Dance*, kurią išvertė ir pastabas parašė Lisa Ullmann (New York, Theatre Arts Books, 1975), ir dviejų Mary Wigman nepaprastai įdomių veikalų: *The Language of Dance* (vertimas Walterio Sorellio; Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1966) ir *The Mary Wigman Book: Her Writings* (vertimas ir pastabos Sorellio; Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1975).

Ernestine Stodelle knygoje *Deep Song: The Dance Story of Martha Graham* (New York, Schirmer/London, Collier Macmillan, 1984) ir *Doris Humphrey: An Artist First* (Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972) autobiografiniame leidinyje, kurį redagavo ir papildė Selma Jeanne Cohen, smulkiai aprašomas dviejų Amerikos moderniojo šokio žvaigždžių gyvenimas. Larry Warreno *Lester Horton, Modern Dance Pioneer* (New York, Dekker, 1977) – tai JAV choreografo biografija. Leidinyje *Dance Perspectives,* Nr. 48 (1971) išspausdinta Marcios B.Siegel redaguota apybraiža „Nik, a Documentary" pasakoja apie Alwino Nikolais kūrybą. Merce'o Cunninghamo *Changes: Notes on Choreography* (New York, Something Else Press, 1968) išdaigiškai, kaip ir jo choreografijoje, nesilaikoma nusistovėjusių taisyklių; kiek tradiciškiau Cunninghamo idėjos pateikiamos Jacqueline Lesschaeve pokalbių knygoje *The Dancer and the Dance* (New York/London, Marion Boyars, 1985). Istorinės apžvalgos, esė ir interviu su choreografėmis avangardistėmis Trisha Brown, Lucinda Childs ir Laura Dean įtraukti į gausiai iliustruotą *Contemporary Dance*, parengtą Anne Livet (New York, Abbeville Press, 1978). Sally Banes pateikia aiškią dažnai gluminančio žanro analizę knygoje *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Boston, Houghton Mifflin, 1980). Pokalbių su šiuolaikiniais choreografais ir jų darbų chronologiją galima rasti Connie Kreemer knygoje *Further Steps: Fifteen Choreographers on Modern Dance* (New York, Harper and Row, 1987).

Kritikus domina šokis filmuose ir miuzikluose. Arlene Croce *The Fred Astaire & Ginger Rogers Book* (New York, 1972) – įdomus ir informatyvus Astaire'o ir Rogers kino filmų vadovas; Johno Muellerio knyga *Astaire Dancing: The Musical Films* (New York, Knopf, 1985) praplečia akiratį, pasakodama ir apie kitus Astaire'o kūrybinius partnerius. Jerome'o Delamaterio mokslinė studija *Dance in the Hollywood Musical* (Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1981) gali būti skaitoma kartu su Tony Thomas gausiai iliustruota knyga *That's Dancing* (New York, Abrams, 1984).

Laikraščių ir žurnalų recenzijos taip pat duoda svarbios informacijos apie praeities ir šiuolaikinius šokius. 4-ojo dešimtmečio ir vėlesnių recenzijų galima rasti Edwino Denby *Dance Writings* (parengta Roberto Cornfieldo ir Williamo MacKay; New York, Knopf, 1986). Richardas Buckle'as knygoje *Buckle at the Ballet* (New York, Atheneum, 1980) sąmojingai aprašo Anglijos sceninį šokį pradedant 5-uoju dešimtmečiu. Arlene Croce *Going to the Dance* (New York, Knopf, 1982), Deborah Jowitt *The Dance in Mind: Profiles and Reviews 1976–1983* (Boston, David R.Godine, 1985) bei Marcios B.Siegel *Watching the Dance Go By* (Boston, Houghton Mifflin, 1977) – tai keli šiuolaikinių Amerikos šokio kritikų rinkiniai.

Žurnalas *Attitudes and Arabesques*, leidžiamas Palo Alte, Kalifornijoje, pateikia naujausios šokio literatūros (knygos ir straipsniai). Tai – vertingas pagalbininkas sudarinėjant bibliografiją. Keletas kitų periodinių leidinių šiuo metu spausdinama Jungtinėse Valstijose: tai – *Dance Magazine*, *Dance Chronicle*, *Dance Research Journal*, *Ballet Review* ir *Attitude.* Britanijos prestižiniai periodiniai leidiniai – *Dancing Times*, *Dance and Dancers* ir *New Dance*. *Danse*, *Pour la danse*, *Danser: Voir et vivre la danse* ir *Les Saisons de la danse* leidžiami Prancūzijoje, Vokietijoje eina *Ballett-Journal/Das Tanzarchiv* ir dviem kalbomis (vokiečių ir anglų) leidžiamas *Ballett-International*, o SSRS – *Balet.*

Padėka už nuotraukas

All Sport, London/Tony Duffy 137; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin 76; Béjart's Ballet of the Twentieth Century, Brussels/Claire Falcy 120; Trisha Brown Company, New York/Carol Goodden 117; Chimera Foundation for Dance, New York/David Berlin 109; Courtauld Institute of Art, London 9; Anthony Crickmay 132; Cullberg Ballet Company/The Swedish National Theatre Centre, Stockholm. L.Leslie-Spinks 127; Zoe Dominic 121, 129; Malcolm Dunbar 92; Arnold Eagle 80; Johann Elbers 108, 112; English Bach Festival, Chris Davies/Network 29; Lois Greenfield 115, 133, 135; Richard Haughton 136; International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N.Y. 58; Laban Centre for Movement and Dance, at University of London Goldsmiths' College, New Cross, London SE14 6NW 63, 65; Raymond Mander and Joe Mitchenson Theatre Collection, London 66; Jack Mitchell 106; Barbara Morgan 79, 82; Jakob Mydtskov 32; National Film Archive, London 104; Dance Collection, The New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox and Tilden Foundations 17, 18, 43, 49, 57, 59, 60, 61, 62, 78, 84, 85, 87, 89, 90, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 107; Novosti Press Agency, London (Collection of Natalia Roslavleva) 40, 46, 77 (photo A. Saikov); Bertram Park 91; By courtesy of the Rank Organisation, London 125; Royal Opera House, London 44, 93, 94, 126 (Frederika Davis); Society for Cultural Relations with the USSR, London 105; Walter Strate/Dance Collection, The New York Public Library at Lincoln Center, Astor, Lenox and Tilden Foundations 83; L. Sully-Jaulmes 47; Martha Swope 1, 81, 98, 110, 119, 122, 123, 130; Twyla Tharp Foundation, New York/Tom Berthiaume 114; Theatre Museum, London/J.W. Debenham 95; The Times Newspapers Ltd, London 73; Jack Vartoogian 111; Kurt Weill Foundation, London 96; Reg Wilson 45, 50, 113, 116, 118, 124, 128; Wuppertal Dance Theatre/Ulli Weiss 131,134.

Papildomi iliustracijų šaltiniai

2 Privati kolekcija; 3 Jacques'o Patino raižinys iš Balthazaro de Beaujoyeulx *Le Ballet Comique de la Royne*, Paryžius, 1582; 4 Antoine'o Carono piešinys, 1573, spausdinama maloniai sutikus Harvardo universiteto meno muziejui (Fogg Art Museum), Winslow Ames dovana; 5 Medžio raižinys, priskiriamas Danieliui Rabeliui, iš libreto *Le Ballet de la Délivrance de Renaud*, 1617, Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 6 Piešinys, apie 1629, Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 7 Nežinomas prancūzų piešinys, apie 1660, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 9, 10 Inigo Joneso piešiniai, 1631, Devonšyro kolekcija. Spausdinama leidus Čatsvorto galerijos globėjams; 11 Danielio Marot raižinys, Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 12 Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 13 Raoulio Auger Feuillet knyga *Chorégraphie*, Paryžius, 1701; 14 Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 15 Henri Bonnart'o piešinys, Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 16 Nicolas Lancret tapyba, apie 1740, Nacionalinė meno galerija, Vašingtonas, Mellon kolekcija, 1937; 17 Pouquet raižinys pagal Nicolas Lancret, 1730, Niujorko viešoji biblioteka; 19 Bernard'o Bellott raižinys, 1758; 20 Devonšyro kolekcija, Čatsvorto galerija, spausdinama leidus jos globėjams; 21 Louis René Boquet akvarelės, Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 22 Jeano Baptiste'o Perroneau pastelė, 1764, Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 23 Francesco Bartolozzi ofortas ir akvatinta, galbūt pagal Nathaniel Dance, 1781, Teatro muziejus, Londonas; 24 Teatro muziejus, Londonas; 25, 26 Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 27 Francesco Bartolozzi ofortas ir raižinys pagal Nathaniel Dance, 1781, Teatro muziejus, Londonas; 28 Johanno Gottfriedo Schadow piešinys, 1797, iš Hanso Mackowsky *Schadows Graphik*, Berlynas, 1936. Zalcburgo universiteto Muzikologijos institutas, Derra de Moroda šokio archyvas; 30, 31 Spalvotos litografijos pagal Alfredą Edwardą Chaloną, apie 1846 ir 1845, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 33 Jameso Gillray ofortas, 1796, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 34 Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 35 Anoniminis estampas pagal Achille Deveria, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 36 Litografija Jules'o Challamelio piešinio motyvais, 1843, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 37 Spalvota litografija pagal J.Bouvier, apie 1846, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 38 Johno Brandardo litografija, Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 39 Litografija, XIX a., spausdinama maloniai sutikus Teatro muziejui, Kopenhaga; 41 Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 42 *Il Teatro Illustrato* viršelis, 1881 m. kovas, „Museo Teatrale alla Scala", Milanas; 47 Leono Baksto akvarelė, 1909, Dekoratyviojo meno muziejus, Paryžius; 48 Wadsworth Atheneum, Hartfordas, Serge'o Lifario kolekcija, Ellos Gallup Sumner ir Mary Catlin Sumner kolekcija; 51 Rodino muziejus, Paryžius; 53 Privati kolekcija, Paryžius; 54 Bruklino muziejus, 39.25; 55, 56, 67 Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 68 Nacionalinis moderniojo meno muziejus, Paryžius; 69, 70 Nacionalinė biblioteka, Paryžius; 71 Fitzwilliamo muziejus, Kembridžas; 72, 74 Viktorijos ir Alberto muziejus, Londonas; 75 Šokio muziejus, Stokholmas; 86 Nacionalinė biblioteka, Paryžius.

Rodyklė

Iliustracijų numeriai ir spektaklių pavadinimai pateikti kursyvu

MENO PASAULIS

Susan Au. *Baletas ir modernusis šokis*
137 iliustracijos, 20 iš jų spalvotų

Gyvename „šokio bumo“ laikais. Todėl kiekvienam, besidominčiam šokiu – klasikiniu baletu ir avangardiniu moderniuoju šokiu, atgimusiu stepu, etniniais šokiais ir barokiniais rūmų spektakliais – gali praversti vadovas, padėsiantis susigaudyti turtingoje šios meno šakos istorijoje ir painioje dabarties situacijoje. Susan Au knygoje gyvai aprašomi garsieji praeities atlikėjai ir spektakliai, išsamiai analizuojamas šiuolaikinis šokio pasaulis. Gausios iliustracijos papildo kuriamą vaizdą, lydėdamos skaitytoją iš Medici rūmų iki Manheteno dangoraižių, iš Liudviko XIV laikų šokio stiliaus į eksperimentinį Twylos Tharp ir Pinos Bausch choreografijos pasaulį.



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

„Švietimas Lietuvos ateičiai“ – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George'o Soroso veiklos pagrindinėms idėjoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

ISBN 9986-830-36-2



Viršelyje
Michailas Baryšnikovas
Rapsodijoje (1980).
Rego Wilsono nuotrauka